

А. Андреев

**К ИСТОРИИ
ЕВРОПЕЙСКОЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ
ИНТОНАЦИОННОСТИ**

Москва 2011

А. Андреев

**К ИСТОРИИ
ЕВРОПЕЙСКОЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ
ИНТОНАЦИОННОСТИ**

Москва 2011

УДК 78
ББК 85.31
A655

Андреев А.

A655 К истории европейской музыкальной интонационности. М. : Дека-ВС, 2011. – 284 с.

Настоящая публикация представляет собой переиздание публикации 1996-го года. Вниманию читателя предлагаются начальные разделы – основные позиции – работы, рассматривающей западно-европейскую музыкальную культуру от раннего Средневековья до конца XIX века как цельный и завершенный эстетический организм. Изменения, внесенные при переиздании, заключаются, главным образом, в пополнении работы новыми материалами.

ISBN 978-5-901951-48-4

© Андреев А., 2011
© «Дека-ВС», 2011

«...наука о музыке, быть может, еще обширнее, чем наука о пище, и уж, во всяком случае, фундаментальнее. Объясняется это тем, что в этой области можно трудиться с большей отдачей, поскольку речь тут идет не столько о практической пользе, сколько о чистых налюдениях и систематизации. С этим и связано то, что музыковедение пользуется большим уважением, чем естествознание, хотя и не в состоянии так же глубоко проникнуть в самую толщу народа»

Франц Кафка. «Исследования одной собаки»

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ СОКРАЩЕНИЯ

- CS:** *Coussemaker E. de.* Scriptorum de musica mediaevi, nova series. Paris, 1864.
- GS:** *Gerbert M.* Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum. San-Blasien, 1784.

ВВЕДЕНИЕ
И
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Издание второе, исправленное
и дополненное

ВВЕДЕНИЕ

Несколько слов о целях и строении настоящей работы.

Три больших исторических стиля или три больших эпохи, сменяя друг друга, образуют «становой хребет» европейской музыкальной культуры: грегорианский хорал, вокальная полифония, гомофонно-гармонический стиль. Их округленные хронологические границы: 600-1100, 1100-1600, 1600-1900 г.г. Внутри данных эпох (стилей) обособляются свои субэпохи, в большинстве широкоизвестные, перечисление которых здесь излишне, за одним исключением. Последний век гомофонно-гармонической эпохи правомерно, близко к обыденному словоупотреблению и для наших задач целесообразно (см. ниже) объединить под именем «классического» стиля (условно: 1775–1875), имея ввиду систематическое богатство реализации и самую природу основных интонационных предпосылок и – вследствие этого – место, занятое данным искусством в общественном эстетическом сознании. В общепринятых терминах, классический стиль – это зрелый венский классицизм, ранний и зрелый романтизм¹. (Наружным обоснованием «классического стиля» – единством его в общественном эстетическом сознании – мы здесь и ограничимся. Имманентно-музыкальное обоснование требует предварительных рассмотрений. Широко известно единство основных речевых структур на протяжении данного периода: гармоническая ладотональность, тактовый метр, синтаксические структуры, квадратность, репризность и т.д. Но под «имманентно-музыкальным» обоснованием мы понимаем указание коренных музыкально-эстетических стимулов и феноменов, относительно которых речевые структуры – их следствия и механизмы их реализации.)

¹ «Классический стиль» в близком (но только близком) значении известен в музыкознании, особенно немецком, хотя не общепринят: «В музыкально-исторических работах искусство высокой классики обыкновенно называют «венской классикой», на двояком основании: поскольку его главные авторы работали в Вене (или Австрии) и поскольку классический стиль наследует специфический венский (или австрийский) элемент. От Гайдна до Брамса и позже «венский стиль» остается основой немецкой музыкальной речи» (F. Blume. «Klassik». – Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. VII, Sp. 1044).

Называя продукцию каждой музыкальной эпохи *стилем*, то есть приписывая ей некоторое *органическое единство*, мы косвенно задаем себе вопрос о содержании и происхождении этого единства, а поскольку три стиля в таком, а не ином, порядке сменяли друг друга, мы также оказываемся перед вопросом об общекультурном и внутримузыкальном смысле данного порядка.

Соображения этого рода приводят нас к целому кругу вопросов.

В чем интонационно-содержательная основа, первичная интонационная посылка (или совокупность независимых посылок) каждого из указанных стилей? Как эта основа обусловлена культурно-социальным содержанием своей эпохи? Как обусловлены этой посылкой основные структурно-композиционные нормы музыкальной речи стиля? Каковы отношения преемственности и антагонизма между интонационными основами разных стилей? Наконец, имеется ли существенное, а не только географическое, содержание в понятии «европейской музыкальной культуры», имеется ли принципиальная интонационная общность у всех трех больших европейских стилей? Если да, в чем эта общность, и что можно сказать, на ее основе, о хронологических границах европейской (музыкальной) культуры в целом?

Таков примерный круг наиболее общих вопросов нашей работы. Решение их должно заключать ответы и на другие, более частные и специальные вопросы, которые, однако, настойчиво предлагают себя всякому, кто размышляет о европейской музыке. Эти специальные вопросы можно суммировать следующим образом.

В каждом стиле мы наблюдаем структурные нормы, которые, пока мы остаемся в пределах данного стиля, кажутся принадлежащими разным граням музыкальной речи и мало связанными между собой. Но, выходя за пределы стиля, мы видим, что с переходом к следующему стилю эти нормы, сразу или постепенно, отмирают, как правило, *все*. (А иные считанные нормы, которые сохраняются, сохраняются нарочито, в «вызывающем» противоречии со всеобщими изменениями; см. ниже.) И, замечая это, мы уже не хотим верить, что это – истинно разные нормы, а стремимся понять их как разные проявления одной и той же коренной интонационной нормы, характеристической для данного стиля.

Так, в хорале (под «хоралом» мы всюду, где неговорено, понимаем *грегорианский хорал*) находим:

- абсолютное господство хорового унисонного вокала;
- безвибратность тона;

- избирательную тембровысотность (высокий, светлый мужской голос: баритональный тенор и выше);
- нетемперированный строй;
- натурально-ладовую природу речи;
- полиладовость речевой системы в целом, моноладовость конкретной речи (запрет на ладовую модуляцию) и систематически-внятно культивированную переменность ладовых функций;
- на основных этапах биографии стиля – нежестко нотированную звуковысотность (отсутствие стана), а в дальнейшем – *четырёхлинейный* нотный стан;
- ненотируемый (нерегламентированный) метроритм и отсутствие категории паузирования;
- дугообразное строение линии с вершиной в ее *первой* половине;
- тенденцию к бесполутоновости;
- вариантность как основу развития;
- технику «центонизации»;
- мертвую латынь как неперменный язык словесного текста;
- *прозаический* текст и стилистическое равноправие силлабической и орнаментальной его трактовки;
- запись речи синтаксическими единицами (невмами), а не отдельными звуками и не долями времени;
- нерегламентированность динамики, артикуляции, темпа.

Перечень как будто пестрый, тем не менее, каждое из этих свойств характеристично хоралу и, в профессиональной европейской музыке, так или иначе – только хоралу. В вокальной полифонии все эти качества, хотя и по-разному, постепенно уступают свои позиции, и как раз в той мере, в какой слабеют узы преемственности полифонической интонационности с хоральной. Поэтому мы вправе предположить, что пестрота этих свойств – видимая, что на деле они все являются следствиями одной и той же интонационной посылки, которая должна быть названа. Это предположение одновременно отвечает нашему ощущению хорала как стиля, как художественного единства.

В биографии следующей эпохи, вокально-полифонической, находим:

- в начальном, готическом, периоде преобладание *сольной продукции тона* (полифонический ансамбль), а впоследствии (Возрождение) – активную унисонную продукцию (хоровая полифония);
- отсутствие или невыраженность общестилистической нормы звуковысотного рисунка линии (дуга и т.п.);
- в готическом периоде – преобладание письма *контрастной* полифонии, а в Высоком Возрождении – *имитационного* письма (вопре-

ки тому, что от *унисона* грегорианского хорала как будто ближе путь к имитационному письму, чем к контрастному: в имитации, как и в хорале, все голоса интонируют один и тот же материал, хотя и разнесенный во времени и в пространстве шкалы, тогда как в контрастной полифонии различается и сам интонируемый голосами материал);

– в имитационном письме сначала – практику *канонической* имитации, вплоть до наиболее изощренных видов второй половины XV века, а позже – господство *простой* имитации (порядок, обратный «естественному»);

– в гармоническом плане, сначала – свободную и относительно широкую трактовку диссонанса (сразу после грегорианского унисона!), и только в Возрождении – последовательное очищение речи от диссонанса и щепетильно-нивелирующую трактовку его;

– полифонию *текстов* как *имманентно-музыкальный* фактор первостепенного значения, давший жизнь центральному жанру эпохи, мотету;

– преимущественное распространение диапазона пения *вниз* (формирование партий сначала – басового контраптенора, затем – баса), но не постепенное, на протяжении эпохи, а «внезапное», в середине XV века, обозначившее необратимость становления полифонии строгого стиля;

– в метроритме сначала – жесткую систематику ритмических ладов, затем – все большую свободу мензурации, вплоть до «конвульсий» *Ars Subtilior*, и прояснение ритмики в полифонии Возрождения;

– нарочитое сохранение нетемперированного строя и системы хоральных ладов почти на всем протяжении эпохи, вопреки изменениям других планов речи;

– безвibrатность тона, также почти на всем протяжении эпохи.

Снова: в чем внутренняя логика каждой из указанных эволюций? как сообразованы эволюции разных планов друг с другом и с «неизменностью» (а со второй трети XVI века – одновременной эволюцией) ладового и vibrатного планов? можно ли говорить о всей совокупности эволюций как о разных обнаружениях одной магистральной эволюции, дающей определение и биографический ствол эпохи вокальной полифонии? Облик данной эпохи как целого дается именно рисунком *эволюции* ее основных стилистических факторов, тогда как предшествующая, хоральная, эпоха характеризуется прежде всего наличными факторами, *как таковыми*, – различие, также требующее объяснения.

Обращаясь к стилю классическому, мы уже не находим ни *одного* из названных свойств ни хорала, ни полифонии, зато находим многочисленные иные свойства, которые теперь вновь, как некогда в хоральную эпоху, характеристичны прежде всего своей *наличностью*, а не особенностями эволюции, и которые музыкальная теория и здесь далеко не во всем ставит в связь:

- расцвет инструментализма с преобладанием солирующего или сольного фортепиано, солирующей скрипки и симфонического оркестра;
- гомофонный склад;
- вибрато как нормативное качество продукции тона;
- равномерную температуру;
- распространение диапазона музыкальной шкалы, сравнительно с вокальными эпохами, главным образом, *вверх* (во 2-й половине XVI века партия сопрано – и прежде всего, в камерном контексте кантаты, не в опере, – восходит не более, чем до c^3 , через сто лет, в 1770 году Моцарт сообщает о Лукреции Агуиари, что она владеет диапазоном до c^4 , и сам в «Волшебной флейте» простирает партию Царицы Ночи до f^3 , а в 1870 году А. Патти владеет f^3 без труда)¹;

¹ Распространение диапазона музыкальной речи вверх как актуальную задачу новой эпохи неявно предсказал на заре эпохи не кто иной, как ее первооткрыватель, К. Монтеверди, в предисловии к 8-й книге мадригалов (Мадригалы воинственные и любовные, 1638): «Три основных состояния нашего естества суть: возбуждение (*ira*), покой (*temperanza*) и смирение или мольба (*humilità o supplicatione*). Так учат мудрейшие и такова же природа нашего голоса с тремя его регистрами – высоким, низким и средним (*alto, basso e mezzano*). Те же три состояния подразумевает музыкальное искусство в выражениях *concitato, molle* и *temperato*. Однако, в музыкальных сочинениях прошлого мы находим только *molle* и *temperato* и никогда – *concitato*... По этой причине я влезал за нелегкий труд заново открыть это последнее состояние (соответственно, высокий регистр – А.А.)». – *Tutti le opere di Claudio Monteverdi*. Т. VIII, parte 1. Wien, 1967. Монтеверди уже и в 1-й книге мадригалов – за полвека до 8-й – одним из первых вводит в верхний голос мадригала женское сопрано вместо традиционного для высокого регистра мужского фальцета, распространяя верхним предел партии с c^2 до g^2 .

Рост диапазона вверх, в самом деле, становится характеристическим модусом и знаком гомофонно-гармонической эпохи, ее внутренней биографии, и откладывается в био-социальной норме *оркестрового исполнения стоя* (также и в струнной группе, кроме виолончелей), которая сохраняется до начала XIX века (частично, и до начала XX), пока рост диапазона сохраняет значение символа эстетической эволюции эпохи. В особенности отмечена ростом тесситуры – актуальностью этого роста – первая половина эпохи, барокко и отчасти «галантный» период, время композиционной привлекательности *трубы-кларино* и соответственного расцвета кларинного исполнительства. В Музыкальном словаре И. И. Вальтера (1732) рассказано о трубаче из Эрфурта, лично знакомом автору, который способен к трелям и фигурам на обертонах до 32-го (c^4) и выше, «наподобие малиновки».

- двуладовую систему речи при первичности одного лада (мажора) и вторичности – другого (гармонического минора);
- круг гармонических тональностей;
- богато культивированную модуляционность при вуалированной переменности ладовых функций;
- равномерно-акцентный тактовый метр;
- дугообразное строение мелодического голоса с вершиной во *второй* половине дуги;
- пропорцию «золотого сечения»;
- квадратность;
- суммирование как основу синтаксиса;
- секвентность как основу мелодического развития;
- дробление с замыканием и репризность как структурные корреляты формы;
- в вокале – силлабический или силлабо-тонический стих и его нормативно-силлабическую трактовку (один звук на один слог);
- развитую систему темповых, динамических, артикуляционных указаний, с определенным балансом графических и терминологических средств;
- партитурную запись многоголосной фактуры (вместо записи по голосам – в полифоническую эпоху).

И снова мы наблюдаем, как с окончанием эпохи, в XX веке, *все* эти свойства сдают свои позиции. Одни – быстро и/или радикально, другие – постепенно, подспудно и/или компромиссно, но ключевые позиции сдают они все: каждое из них утрачивает значение нормы, из положения необходимого свойства переходит на положение возможного (или невозможного). И вновь это отвечает нашему ощущению классического музыкального искусства как кристаллизации большого исторического стиля и заставляет предположить, что названные свойства все растут из одного интонационного корня, подлежащего определению. Будучи определен, он даст нам субстрат и сущностно-музыкальное определение классического стиля.

Таков следующий, внутренний относительно первого, круг вопросов, более специальных, но все еще достаточно общих. И этот круг порождает из себя сеть дальнейших вопросов, но о них говорить преждевременно.

Указанная проблематика требует для своего рассмотрения аппарата из соответствующих понятий в их отношении друг к другу. Аппарат этот строится по мере изложения, но обсуждение основных

моментов, имеющих *необходимую* силу в европейской музыкальной культуре – актуальных в ней неизменно, а не в известные периоды и эпохи – вынесено в первую часть работы, «Общие положения». На этой основе, в следующих частях рассматривается интонационность трех стилей: хорального, вокально-полифонического, гомофонно-гармонического. Рассмотрение это является одновременно обоснованием и реализацией положений первой части.

Таким образом, материал в основном расположен хронологически. Исключение составляют данные *классического* стиля, которые, в разнообразных целях сравнения и разъяснения, привлекаются на всем протяжении работы. Вызвано это не тем, что классический стиль в каком-либо принципиальном отношении исключителен, а только его исключительностью для нас людей нашего времени. Для нас он, и в самом деле, исключителен – продукт музыкально-художественной активности европейского общества десяти последних поколений, внятный нам в силу этого в самой полной мере, какая выпадает на долю музыкального стиля в наиболее благоприятный момент его биографии (обычно – на исходе и по завершении его жизненного цикла). Поэтому представляется и естественным и методически верным сегодня во многих рассматриваниях принимать за отправную точку соответственные явления классического стиля, столь инстинктивно внятного нам и столь пристально изученного. Ставя рядом с известным явлением другого стиля это, отвечающее ему, явление классического стиля, мы получаем эффект, подобный электрическому разряду, которым оба явления освещаются так резко и принципиально, как они никогда не осветились бы, оставаясь каждое в пределах своего стиля.

1975 г.

Часть первая ОБЩИЕ ПОЛОЖЕНИЯ

Глава 1 ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ

1. Предварительные замечания. – 2. Музыкальный тон. –
3. Основные положения и определения

Приступая к нашей задаче – анализу интонационности разных стилей европейской музыки, – мы должны условиться о том объекте, который будет в наших рассматриваниях первичным и к свойствам которого мы будем сводить интересующие нас свойства музыкальной речи. Таким первичным объектом неизбежно должен быть звук. Однако, какой «звук»? Совокупность каких явлений и свойств мы будем понимать под словом «звук»?

Существует «звук» в совокупности тех его свойств, которые изучаются акустикой, коротко говоря, акустический звук. Но свойства акустического звука это те свойства, которые не зависят от свойств аудитории, и уже поэтому акустический звук не может быть нашим объектом. Ни одно из тех свойств звука, которые будут нас интересовать, не будет только акустическим, хотя, может быть, среди них не будет ни одного, вполне независимого от акустики.

Существует другой «звук», – тот, который служит объектом для музыкальной психологии. Это – звук, изучаемый в связи с особенностями его слушания и слышания, и потому он ближе отвечает нашим целям, чем звук акустический. Все же от нашего подлинного объекта далек и он. В «звуке» музыкальной психологии сравнительно пассивны два свойства: культурно-историческая обусловленность и эстетическая характерность. Тогда как наше намерение изучать *историю интонационности* обязывает нас к максимальной активности обоих свойств во всех понятиях и рассматриваниях. Один пример лучше долгих объяснений укажет существо дела, – пример с понятием «музыкального слуха».

В «Психологии музыкальных способностей» Б. М.Теплова музыкальный слух определяется как совокупность двух способностей:

ладового чувства и музыкального слухового представления. Вторая способность требуется, главным образом, в *воспроизводстве* музыкальной речи, и мы ее касаться не будем; первая же, ладовое чувство определяется как способность «чувствовать эмоциональную выразительность звуковысотного движения», которая «непосредственно проявляется в восприятии мелодии, в узнавании ее, в чувствительности к точности интонации»¹. В этом определении нельзя не заметить его историческую и эстетическую нейтральность, и потому применительно к нашим целям оно сразу порождает вопросы.

В какой музыке должен чувствовать эмоциональную выразительность звуковысотного движения обладатель ладового чувства – в современной ему или в любой? Если в любой, – мы вспоминаем (как один пример из многих) Гайдна, недостаточно чувствовавшего эту выразительность в музыке молодого Бетховена. Если же чувствовать необходимо только выразительность музыки «своего» времени, – через какие механизмы действует эта избирательная чувствительность?

Вопрос другого рода. Не так редки случаи, когда из двух лиц, более одаренное в творчески-музыкальном отношении обладает слухом, дающим худшие результаты на любых испытаниях сколько-нибудь объективированного порядка, в частности, на тех, которые мыслятся в приведенном выше определении. Известно, что сам Чайковский мог бы служить здесь примером. Согласимся ли мы на этом основании, что, в самом деле, в окружении Чайковского имелись лица, превосходившие его музыкально-художественными слуховыми данными?

Еще вопрос – о роли *абсолютного* слуха. Практика классической эпохи дала основания утверждать, что абсолютный слух не является необходимым даже на самых высоких ступенях музыкальной одаренности. По распространенным версиям абсолютного слуха не было у Вебера, Шумана, Вагнера, Чайковского, Грига. Даже если часть этих версий ошибочна важно их появление и живучесть. И однако стоило классической эпохе завершить свой круг, как сразу обнаружилась историческая и стилистическая обусловленность этого положения вещей. В послеклассической музыке роль абсолютного слуха возросла, и среди выдающихся композиторов XX-го века нет ни одного без абсолютного слуха. Можно утверждать, что и не будет. В дальнейшем мы увидим, что и в прошедшие эпохи, в хорале и в вокальной полифонии, творческая музыкальная одаренность вне абсо-

¹ Б.М.Теллов. Психология музыкальных способностей, стр.304. М.-Л., 1947.

лютного слуха, «по логике вещей» была невозможна. Известная эмансипация художественно-музыкального слышания от слышания абсолютного, которую мы наблюдаем в классическом стиле, это предельная и одновременно поворотная точка в его эмансипации, это не общее положение вещей, а, скорее, исключение.

Таким образом, еще раз: в отличие от «звука» музыкальной психологии, наш «звук» должен быть исторически обусловленным и художественно-музыкальным звуком. Звуком, во всеоружии его культурно-исторической активности и в полноте противоборствующих в нем интонационных тенденций. Звуком, в тех его свойствах, которые формировались в связи с музыкально-художественными заданиями эпохи и в осуществлении этих заданий выявлялись. Такой «звук» мы будем называть «музыкальным тоном». Еще ряд соображений о свойствах этого, искомого нами, тона, – прежде чем перейти к систематическому изложению.

Обратимся к такому феномену, как хоральное «чтение», однотонная речитация с стандартизованными мелодическими фигурами в цезурах текста (см. ниже пример 5). В. Апель, автор монографии о хорале, пишет об этом чтении, что музыка здесь «не имеет самостоятельного значения и ценности, она только доносит текст до самых дальних углов церкви»¹. Это конечно заблуждение. Независимо от дальних углов церкви ясно само собой насколько преобразит всю процедуру замена чтения разговорным словом: исчезнет вкус условной игры, соединение обобщенности смысла с его осязательностью – то, что отличает только феномен эстетического и безошибочно выдает его присутствие. «Чтение» заменится чтением. Фиксируя данное положение вещей, источники хоральной эпохи и исполнение хоральных напевов, и «чтение» молитв и библейских стихов в службах суточного цикла (официя) на равных основаниях называли *cantare officium*². То же положение вещей свидетельствуется нотацией, которая всю эпоху создания и шлифовки формул чтения оставалась одинаковой для них и для мелодически-развернутых напевов.

Однако вот что важно: вся художественность хорального чтения пропадет, если его звуковую линию поручить фортепиано или даже ближайшим к вокалу инструментам, гобою или флейте (мы говорим о таком чистом опыте, в котором мы *впервые* знакомимся с чтением

¹ W. Apel. *Gregorian Chant*, p. 203. Bloomington, 1958.

² *Dijk S. A. van. Historical liturgy and liturgical history. Dominican Studies, Oxford, 1949. Vol. 2. P. 180.*

в инструментальном переложении и не можем прежними впечатлениями корректировать то, что слышим). Отлученное от вокального аппарата, чтение, в самом деле, превращается в явление только акустики. Почему? Во всяком случае, не потому, что исчезает словесный текст: слово в хорале, как мы впоследствии убедимся, имеет главным образом иные функции, чем в вокальной музыке Нового времени, не повествовательные и не драматические, недаром хорал процвел на почве мертвой латыни, чуждой большинству аудитории. Художественность чтения не уничтожается незнанием латыни и даже заменой текста сольфеджированием. Почему же чтение как явление музыки возможно только через вокальное интонирование? Потому, очевидно, что только оно возбуждает в звуках «читаемой» линии некие, решающие для художественного результата, свойства, превращая эти звуки в *музыкальные тоны*. Но тем, самым мы получаем, что эти решающие свойства несводимы к наружной организации речи (отбор звуковых частот, длительностей, ударений), поскольку эта организация сохраняется и в переложении на инструменты. Поэтому факт рождения музыкального тона и факты любой конкретной наружной организации звуковой речи могут совпадать и не совпадать друг с другом. Хоральное чтение является музыкой, потому что оно возбуждает к жизни музыкальные тоны и ими оперирует, то есть потому же, почему является музыкой любое другое сочинение. И простота чтения – столь же мнимая, как простота иной архаической песни.

Но эта исключительно вокальная природа чтения и всего хорального стиля – свойство данного стиля, а не вообще вокальной музыки. Если мы вспомним вокальные линии в ариях Баха, то найдем, что они уже без решающих потерь могут быть поручены гобой или флейте, как это нередко и происходит, например, в кантатах. Однако, переложение на фортепиано, по существу, не допускают и они, – музыкальные тоны при этом едва возбуждаются и возникает неузнаваемо бледная тень подлинника. Гобой и флейта способны возбуждать в звуке те свойства, которыми *в условиях вокальной речи Баха* определяются музыкальные тоны, а фортепиано – нет. Наконец, любая вокальная линия *классической* эпохи сохраняет свой смысл и на фортепиано, и на любом духовом и струнном инструменте, поскольку она технически может быть на нем исполнена: любой из них обеспечивает звуку свойства, которыми *в классическом стиле* обуславливается превращение звука в музыкальный тон. Но на инструменте ударной группы эстетически-полноценное произнесение вокальной линии

невозможно и здесь, хотя бы технически оно и было возможно. (Положение вещей, характеризующее классическую эпоху, суммировано в феномене *Clavierauszug*'а, «доверяющего» клавирному инструменту презентацию любого материала. Первые образцы *Clavierauszug*'а появляются в 50-х г.г. XVIII века – тотчас после кончины И.-С. Баха и «одновременно» с рождением В. Моцарта.)

Итак, нам предстоит условиться о тех свойствах – об их природе, а затем и о них самих, – культивация которых в звуке превращает его из явления акустического в явление музыкально-художественное, в материал музыкальной речи и носитель музыкального смысла, в музыкальный тон.

Возьмем широко.

Для «здорового» сознания любая музыкальная речь это только совокупность акустических сигналов. И какие бы акустические закономерности в этой совокупности ни наблюдать, от них невозможно заключить к смысловому (бытийному, экзистенциальному, конкретно-чувственному) содержанию данной речи. Тем не менее, это содержание в музыкальной речи неким образом – налицо, одновременно, для каждого – свое и для всех вместе – некоторое общее, и пока мы не условились, и пока мы не условились, каким же образом, не условились о генезисе музыкального содержания, любые дальнейшие наблюдения – «повисают в воздухе».¹

2. Музыкальный тон

Термин «(музыкальный) тон» мы примем как обозначение сущностно-музыкального аспекта и продуктивности звука. Формирование данного термина совершалось на протяжении гомофонно-гармонической эпохи. Соответствующий термин прежних, вокальных, эпох – *vox* («голос»). Смена терминов выразила изменение *природы формы* (господствующего принципа формы) с переходом от вокально-полифонической эпохи к гомофонно-гармонической. В дальнейшем мы будем говорить об этих явлениях подробно. Этапы утверждения «тоновой» терминологии – термины «тоника» (вторая четверть XVIII века) и «тональность» (Ф. Кастиль-Блез, 1821). На протяжении XIX и начала XX в.в. последний термин свободно впитывает растущее бо-

¹ Иногда вопросы этого рода - и конкретно данный вопрос, о генезисе музыкального содержания - именуют «философией» (музыкального искусства). Какая же это «философия»? Это – исходный и определяющий вопрос всякого сколько-то сознательного прикосновения к музыкальной речи. А тот или иной ответ – исходный момент любой сколько-то основательной эстетики, теории, истории музыки.

гатство представлений о тональности, оставляя прежним терминам («ключ», «строй») ограниченное значение известного звукоряда от известного звука.

Еще раз: единственная итоговая характеристика музыкального тона – наличный в нем музыкально-эстетический потенциал. Отсюда, какими бы то ни было числовыми – шире, акустическими – показателями музыкальный тон не исчерпывается и не определяется. Хотя тон никогда не свободен от этих показателей и всегда «учитывает» их, но в последнем счете он определяется факторами культурными и, теснее, стилистическими, а не естественнонаучными. Один и тот же звук – феномен акустики – в одной культуре (в одну эпоху, в одном стиле) будет «хаотическим шумом», а в другой – музыкальным тоном.

Следующий шаг – решающий в нашей работе. Что же конкретно обособляет музыкальный тон среди всех прочих реализаций звука? – Его *метафорические свойства*.

Это основное положение легко может возбудить неприязнь, поскольку в нем как будто заключена опасность подменить сущностное, непонятное содержание музыкальной речи теми понятийными ассоциациями, которыми европейская аудитория всех времен окружает музыкальную речь, как плотной атмосферой. Насколько велика и/или неизбежна эта опасность, мы сейчас рассмотрим. Но сразу следует оговорить, что всеобщность данного явления – привнесения в музыку внемузыкальных ассоциаций – не позволяет отнести к нему пренебрежительно. Если ассоциации и не составляют сущностного содержания музыкальной речи, то, во всяком случае, природа этого содержания такова, что ассоциации возбуждаются любой музыкальной речью *с необходимостью*. Поэтому определение природы музыкальной речи и музыкального тона обязано быть таким, из которого следовали бы – и необходимость ассоциаций, и механизм их порождения.

Итак, рассмотрим наше положение о метафоричности как определяющем моменте музыкального тона неподвзято.

Прежде всего: подавляющая часть выражений, употребляемых и всегда употреблявшихся в описании музыкальных эффектов – тяжесть, толщина, острота, движение, высота, тяготение, устойчивость, напряжение – выражения метафорические, а не термины, специально для этих явлений созданные. Этим общим фактом мы пренебречь не можем, а можем только стремиться правильно его понять. Для этого заметим, тоже как факт, что метафоричность наименования отнюдь не исключает сущностно-музыкальной природы метафорически наи-

менованного явления. Кто, в самом деле, усомнится, что эффекты звукового «движения» или тонально-гармонического «тяготения» сущностно-музыкальны, хотя они и обозначены метафорически? Но в то же время разные метафоры не равнозначны в отношении сущности музыкального эффекта, стоящего за ними. Если гармонический оборот назван «вкусным», то эта метафора хотя и может оказаться весьма удачной, но успех будет достигнут как раз за счет освещения чувствований сущностно-музыкальных – внемузыкальными. И если скажут, что пассаж «затихает вдаль», то как бы это ни было верно применительно к данному музыкальному впечатлению, понятия «близкого» или «далекого» звучания еще не станут от этого сущностно-музыкальными.

Мы, таким образом, должны сказать, что мир музыкальных метафор – неоднороден. Среди них есть такие, которые мы будем называть сущностно-музыкальными (например – высота, тяготение), и есть такие, которые таковыми не являются. Первые, сущностные, указывают на явления в музыкальной речи, которые, с одной стороны, проникают эстетический организм речи сплошь, с другой – соотнесены с внешней реальностью многообразно, а не какими-либо определенными способами. Соответственно и происхождение их не может быть указано просто (почему *частота* звука преобразуется в нас в чувство *высоты*?). Вторые, несущностные, имеют ассоциативно-рефлекторную подоплеку, основаны на показаниях органов чувств, на подражании, прямом или косвенном, на аналогиях, более или менее внешних и (как эффект удаления от затихающей звучности). Первые реализуются в речи в бесчисленном богатстве форм, вторые – в определенных и обзримых формах, немногих числом. Первые, коль скоро они вообще наличествуют в данном стиле, являются атрибутами *стиля*, то есть присутствуют в нем постоянно и необходимо, меняя лишь формы своего существования. Вторые являются атрибутами *данного контекста*, и только, они легко вспыхивают и исчезают, не будучи необходимой принадлежностью речи в целом. Первые, благодаря их повсеместной, богатой и необходимой активности стремятся, в пределе, к овладению единичным тоном, как таковым: ничтожнейший намек на принадлежность звука к данной стилистической среде сразу ведет к активизации в нем этих сущностных метафор. Вторые, несущностные метафоры будучи принадлежностью определенного контекста, заведомо не могут и не стремятся стать атрибутом единичного тона.

Каждая сущностная метафора порождает специальные формы организации музыкальной речи. Несущностные метафоры не приносят с собой специальных речевых форм. Сравним метафоры «высоты» музыкального звука и его «удаленности». Первая – сущностная, и потому она порождает специальное явление: отбор тонов разной высоты, музыкальную шкалу. Вторая – несущностная, и потому, претворяя ее посредством *динамических рисунков*, музыкальная речь не вносит в эти последние ничего специального: динамическая шкала в европейской музыкальной речи такая же сплошная и приближительная, как и вне музыки.

Таковы различия сущностных музыкальных метафор от несущностных. Своей сомнительной репутацией музыкальная метафоричность обязана метафорам несущностным, тогда как рассмотрение сущностных метафор не выводит нас за пределы музыки как таковой.

Уточним теперь понятие музыкального тона, сказав, что будем называть этим именем звук, в котором активны сущностно-музыкальные метафорические свойства. Такие, устойчивые, свойства немногочисленны, и только на них будут основываться наши дальнейшие наблюдения. Для музыкальной культуры Европы решающее значение имеют три сущностные метафоры, – *высота* и *масса* звука и тонально-гармоническое *тяготение* – и они почти исключительно будут предметом нашего внимания. Музыкальные культуры Азии, культуры кочевых и горных народов знают музыкальные тоны с иной метафорикой. Новые метафорические свойства тона кристаллизуются в музыке XX-го века.

И однако, несмотря на всевозможную музыкальную специфичность явлений, стоящих за сущностно-музыкальными метафорами, мы обозначаем их *метафорами*, а не какими-либо персональными именами. Мимо этого явления пройти никоим образом нельзя. Оно объясняется тем, что именно контакты данных явлений с явлениями реальности, указанными в метафорах, обуславливают их содержательность для нас. Давая музыкальным явлениям метафорические имена, мы объявляем причину, по которой мы ими дорожим. В метафоричности основных звуковых эффектов, из которых вырастает музыка, и коренится возможность искусства музыки, – человечески-содержательной непонятной звуковой речи. Без устойчивой метафорики, до основания проникающей человеческий организм, непонятная звуковая речь не могла бы иметь для нас смысла.

Посредством метафорических свойств в тоне музыкальная речь достигает своей цели: транспонировать содержание в содержание художественное. Содержание изымается из своей натуральной среды, где оно всегда текуче бесформенно, т.к. сращено со всей прочей реальностью, с прошлым и будущим, и как растение переносится на новую почву – метафорических свойств тона. Здесь-то, на этой почве, и становится возможным то отвлечение содержания от общего потока бытия, которое не умерщвляет содержание, а делает его самодовлеюще-замкнутым, «успокоеннозавершенным» (М. М. Бахтин). Короче говоря, на этой почве метафорических свойств тона совершается дело музыкального *формования*.

О понятиях «формы» и «формования» мы будем говорить ниже (глава 3). Но уже сейчас – ряд дальнейших замечаний в плане усвоения понятия о музыкальном тоне в контекст *общей эстетики*.

Если под «материалом» музыкальной речи понимать, как обычно, акустический звук, то положение: «художественное творчество, определяемое по отношению к материалу, есть его преодоление»¹ применительно к музыке означает, что музыкальная речь преодолевает акустические свойства звука как внесмысловые, т.к. не отвлекается от них, но выращивает в их среде активно-смысловую систему метафорических свойств, преобразуя звук в тон. Акустический звук умирает в данном музыкальном тоне, и этот момент знаменует рождение музыкально-художественного качества звуковой речи, дает этой речи «своеобразное эстетическое бытие, вырастающее на границах произведения путем преодоления его материально-вещной (в нашем случае, акустической – А. А.) внеэстетической определенности.»²

Далее, что говорит общая эстетика о природе *художественной формы*? – «Единство всех осуществляющих форму композиционных моментов... полагается не в том, что или о чем говорится, а в том, как говорится...; повторяются, возвращаются, заключают связи не смысловые моменты непосредственно – в их объективности, то есть совершенной отрешенности от говорящей личности субъекта – а момент относящейся активности, живого самоощущения деятельности: деятельность не теряет себя в предмете, все снова и снова чувствует субъективное единство в себе самой, в напряженности своей телесной и душевной позиции...»³. Таким образом в музыке, в частности, *предпосылки* феномена формы не приходится искать ни в явлениях «тематизма» и его планировки, ни в каких-либо иных структурно-организационных момен-

¹ М.М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. с. 46. М., 1975.

² Там же, с. 50

³ Там же, с. 64

тах («повторяются, возвращаются, заключают связи не смысловые моменты непосредственно, а момент относящейся активности, живого самоощущения деятельности»). В чем же конкретно в музыке реализуется эта принципиальная предпосылка возможности формы, которая только и обуславливает отбор и организацию подходящих речевых структур? В единстве активности по возбуждению в акустическом звуке данного музыкального тона.

Каков круг принципиально возможных сущностно-музыкальных метафор?

Круг этот заранее не ограничен, а сами метафоры и их формирование непредсказуемы. Только на первый взгляд может показаться, что объективные акустические свойства звука, человеческого слуха, а также речевых структур что-либо здесь предуказывают. На деле, все *заведомые* ограничения оказываются тривиальными. В формировании звуковых метафор участвует весь человек и все общество в исторически-непредвиденных возможностях и контактах его с внешним вещественным миром, с прошлым и настоящим, с условиями жизни и воспитания. И хотя я не могу по своему произволу возбудить в себе переживание наперед заданного метафорического свойства в звуке, но я также не могу заранее очертить тот круг метафорических возможностей, которыми чревато данное акустическое свойство звука или звуковая конструкция. Невозможно предусмотреть, какими метафорическими выходами чреваты они в том или ином культурно-историческом контексте. Мы не раз будем наблюдать, как разные эпохи культивируют одни и те же «объективные» моменты в противоположных музыкально-метафорических планах. Музыкальная метафора может возникать на путях следования «естественному» (для сегодняшнего культурного сознания) порядку вещей, а может – и на путях противодействия этому порядку. Конечно, и в таком случае метафора оказывается небезразлична к акустике и звуковой структуре – ведь она заведомо взаимодействует с ними, адаптирует и мобилизует их – но мы не можем заранее знать круг направлений и характеров этого взаимодействия. Заранее можно утверждать только одно: сущностная метафорика коренится в свойствах всего биосоциального организма, а не только в акустике, опыте органов чувств и звуковой структуре. «Угадать» сущностную метафорику музыкального тона данной эпохи значит «угадать» подоснову, культурно-геологическую плиту, так сказать, данной – многовековой – эпохи.

Одна иллюстрация, весьма общего порядка, которую мы здесь, по необходимости, только наметим, возвращаясь в дальнейшем к отдельным ее звеньям и рассматривая их подробно.

Европейская культура знает два основных фактурных модуса для мелодического материала: *соло* и *унисон*. Не приходится доказывать, что сольная либо унисонная продукция тона соответствует существенным смысловым показателям последнего и что преобладание той или иной – значительный структурный показатель эпохи или стиля. Как же складывается история европейской музыки с точки зрения преобладания сольного либо унисонного модуса?

Грегорианский хорал – это хоровой *унисон*, готическая полифония – ансамбль *солистов*, Возрождение – полифония хоровых групп (каждый голос – хоровой *унисон*), барокко – растущая роль *соло* с сопровождением и ансамбля *солистов*, классический стиль – расцвет и (инструментального) *соло* с сопровождением, и инструментального *унисона* (оркестровая группа).

Таким образом, фактическая картина прихотлива и дает широкий простор для «усмотрений»: можно говорить об историческом «чередовании» сольного принципа с унисонным, об «элементах репризности» (в пределах вокальных эпох: унисон-соло-унисон), о «синтезе» или «суммировании» обоих принципов в классическую эпоху и т.п. Тем не менее наблюдения этого рода, все вместе, должны быть признаны, главным образом, – *фикцией* (что и неудивительно, поскольку они получены внеэстетическим комбинированием структурных показателей). Большая историческая биография европейской музыкальной культуры, слагаемыми и выразителями которой явились названные структуры, не включает в себе, главным образом, этих элементов – ни «чередования», ни «репризности», ни «синтеза». Биография европейской музыки, взятая в крупных очертаниях, представляет собой *последовательное изживание одной, ключевой для данной культуры, метафоры – тяжести музыкального тона* (см. ниже). Один и тот же структурный модус, будь то соло или унисон, в разных культурно-стилистических условиях оказывается адекватен разным этапам этого изживания. Так, в частности, унисон хорала и унисон классической оркестровой группы, «одна и та же» структура, является, тем не менее, в двух этих случаях моментом как раз контрастных, противоположно направленных интонационно-метафорических систем, в хорале – *абсолютного господства* тяжести в тоне, в классике – *возобладания* над тяжестью в тоне.

3. Основные положения и определения

Теперь надо сказать, чем оправдано внимание к метафоричности музыкальных тонов, что могут дать наблюдения над ее родами и свойствами.

Ответ заключен в следующем утверждении: то, что мы чувствуем и называем в музыке стилем, в том большом историческом смысле, как было условлено выше, есть не что иное, как исторически обусловленная *практика культивации определенной системы сущностно-метафорических свойств в звуке*, то есть культивация *определенного музыкального тона*. Это утверждение – основное. Всю нашу дальнейшую работу, без большого преувеличения, можно рассматривать как его доказательство. Каждый стиль характерен, раньше всего, своим музыкальным тоном, источником и прообразом всего стиля. Есть музыкальный тон хораля («хоральный тон»), музыкальный тон вокальной полифонии («полифонический тон»), музыкальный тон классического стиля («классический музыкальный тон»). Каждый данный стиль это в первую очередь – данный музыкальный тон, известный этап в биографии европейского музыкального тона, и только во вторую очередь и как следствие – совокупность известных композиций. Композиции не столько образуют стиль, сколько поощаются стилем – задачей реализации эстетического потенциала (осуществления) известного музыкального тона, известной фазы в эволюции европейского музыкального тона. Стиль – растение, растущее из своего тона, как из зерна. Вырастая, растение делает явным свойства зерна, из которого оно растет. Органическая цельность всякого стиля – в органической цельности его музыкального тона. Биография стиля – процесс все более изоциренной реализации возможностей, заключенных в его музыкальном тоне, в метафорике этого тона.

Музыкальный тон данного стиля, эпохи – устойчивая (хотя постоянно эволюционирующая) равнодействующая музыкально-эстетической активности эпохи. Этот тон «отбрасывает тень» на любую вновь создаваемую музыкальную речь эпохи, но и любая основательная речь, в свою очередь, немедленно представляет в этом тоне, обуславливая его эволюцию. И «одна и та же» речь прошлого звучит в разные эпохи по-разному не вообще в силу нового общекультурного и общеэстетического контекста, но конкретно – в силу неизбежного взаимодействия музыкального тона, ее породившего, с тоном музыкального сегодня.

Если в музыкальном тоне данного стиля господствует один метафорический компонент, так что никаких других *систематически* действующих компонентов нет и все существенные показатели стиля определены активностью этого единственного компонента, – такой тон можно назвать *простым*. Таков музыкальный тон первого профессионального стиля европейской музыки, грегорианского хора. Тон же, который становится во взаимодействии *ряда* систематически активных в нем метафорических сил, естественно назвать *сложным*. Таковы тоны обоих последующих европейских стилей – вокально-полифонического и классического.¹

Как совершается рождение стиля? Другими словами, как совершается отбор метафорических свойств звука, подлежащих в данное время культивации? Это – наиболее коренной процесс всякой музыкальной истории. Об индивидуальном композиторском произволе здесь не может быть и речи. Общественное музыкальное сознание и общественный музыкальный слух эпохи опытом поколений ищут одновременно – ту звуковую метафорику, которая была бы способна к претворению актуального опыта эпохи, и те речевые структуры, которые благоприятствуют усугублению и разворачиванию данной метафорики в звуке. Эти поиски уходят корнями в самые широкие слои населения (протекая энергичной и результативней всего в социально-доминирующих слоях), в самые инстинктивные вкусы и представления общества. Здесь происходит выбор звуковой метафорики и структур, в которых она реализуется, здесь этот выбор шлифуется, как водой шлифуются камни. Только на сравнительно высокой стадии выбор этот оказывается услышан наиболее творчески-чуткими – композиторами. Тогда начинается становление нового стиля профессиональной музыки.

Один образец этой исторической обусловленности сущностных метафор в тоне, – образец, который в настоящее время у всех перед глазами.

Выше мы говорили, что для европейской музыкальной культуры метафора *дальности* – несущественная, вследствие чего *динамическая шкала* не подвергается здесь специально-музыкальной организации. Но преобразование музыкального искусства, разразившееся

¹ Как в аналогичной классификации гомофонно-гармонических музыкальных форм (формы «простые» и «сложные»), простота и сложность здесь отнюдь не подразумевают эстетической оценки стиля, но служат лишь структурной характеристикой его интонационности.

на рубеже XX века, привело в частности, к тому, что в последние 50 лет внятно обозначилась тенденция к *ступенчатости* динамической шкалы, и даже сплошные динамические рисунки в современной музыке то и дело получают смысл *динамических глассандо*. (Глассандо не как акустический, а как музыкально-эстетический феномен это сплошной звуковой поток, но поверх дискретного звукового остова. Если нет внутреннего противопоставления сплошности и дискретности, нет и глассандо. Поэтому постепенные изменения громкости в европейской музыке прежних веков не ощущаются как динамические глассандо: глассандо возможно только в условиях дискретной шкалы, идет ли речь о высоте, громкости или темпе.¹) Метафора, стоящая за современным динамическим рисунком, заявляет свой новый, сущностно-музыкальный потенциал.

Вернемся к механизму смены стилей. Становление нового стиля редко заключается во *всезелом* переустройстве метафорических свойств тона. Обычный путь состоит в том, что известная стержневая метафорика, наиболее глубоко обусловленная, удерживается, передается от стиля к стилю, по-разному сплаваясь с другими метафорическими компонентами, более мобильными. Так создается преемственность стилей. Стили, преемственно связанные сквозным метафорическим компонентом их музыкальных тонов, образуют *музыкальную культуру*. Такова европейская музыкальная культура в последовательности трех своих главных стилей – хорального, полифонического и классического, – одетая, как на стержень, на свойство *массы* (тяжести) музыкального тона. В этом свойстве – интонационное единство европейской музыки и существо самого понятия «европейская музыкальная культура».

Забвение тех или иных стилей (например, забвение хорала и вокальной полифонии в классическую эпоху) означает утрату чувствительности к метафорике их музыкальных тонов. Мы невольно приписываем этим музыкальным тонам метафорику тона, господствующего в настоящий момент, и полученная таким образом «музыка» оставляет нас равнодушными. А возрождение стиля означает, что некогда актуальная метафорика вновь обрела актуальность, хотя бы

¹ В природе некоторых *щипковых* и *ударных* инструментов (арфа, ксилофон) имеется тенденция к себедевающей значимости – чистоте роста и резонанса – в интонировании каждого отдельного тона. Для таких инструментов глассандо, имеющее власть возобладать над этой тенденцией, становится эстетически-центральной фигурой.

в новом качестве. Мы прозреваем ее и получаем доступ к былой художественной речи.

Так выглядит *историческое* бытие музыкального искусства в терминах стиля, понимаемого как художественная система реализации данного метафорического потенциала в тоне. Обратимся к определению некоторых *теоретических* понятий в тех же терминах.

Интонировать в музыке, значит выявлять метафорическое содержание тонов.

Интонация как категория стилистически-обусловленная (поскольку одно и то же построение, будучи интонацией с позиций одного стиля, как правило не будет ею с позиций другого), это минимальная конфигурация тонов, актуализующая их общую сущностную метафорику – метафорику музыкального тона данного стиля. В каждом из сопрягаемых тонов эта метафорика вспыхивает своей особенной гранью, и взаимодействие разных граней единой метафорической основы мы называем интонацией или музыкальной мыслью.

Интонационность *стиля* в целом это реализация всех эстетических возможностей данного музыкального тона, данной системы метафорических свойств звука. Бесчисленные подвижные эффекты несущностной (ассоциативной) метафорики в этом смысле как лучи, зажигаемые в гранях кристалла: они могут составлять всю мгновенную красоту кристалла, но о нем самом они свидетельствуют лишь косвенно.

Музыкальный слух (в его эстетическом содержании) – это чуткость к свойствам тона данного стиля, к его метафорике. Например, для европейской культуры в целом это чуткость к массе тона, а затем, в каждую эпоху, – к *определенной функции* тоновой массы в системе музыкальных чувствований. Поэтому один и тот же слух может быть творчески-активным внутри одной эпохи и ущербным с выходом за ее пределы. На стыках эпох это ведет к «недоразумениям», всем известным (основные переломные рубежи – XI–XII, XVI–XVII, XIX–XX в.в., – ими особенно богаты).

В реальности музыкальные эпохи накладываются одна на другую, перетекают одна в другую, прихотливо срастаются (*в систематической чистоте* стиль может обнаружиться всего на один исторический момент, так сказать: классический стиль – у Бетховена до середины 1810-х гг., и довольно). Поэтому данные определения не будут во всех случаях действовать непротиворечиво. Но поскольку, тем не менее, органический и организующий феномен исторического

стиля – большой эпохи или субэпохи – осязателен, постольку действительны и наши определения: в каждом случае они дают свой принцип, свой генеральный ориентир.

Какие *методические* контуры намечаются нашими представлениями?

Поскольку все речевые структуры стиля, все, что составляет предмет музыкальной теории данного стиля, суть наружные формы, и которых претворяется интонационность стиля, постольку их происхождение и смысл могут быть усмотрены из свойств музыкального тона этого стиля. Звукоряды, лады, метроритм, интервалика и аккордика, синтаксические структуры, формы – все это внешние обнаружения интонационности стиля и вместе с ней должны вырастать из ее первоосновы, музыкального тона этого стиля. Коль скоро существо музыкального тона найдено верно, нормативные речевые структуры стиля и их взаимосвязь должны получить толкование как механизмы реализации тона, как его порождение. Вся речевая система стиля должна сцеплено вырастать из единого исходного импульса к богатой реализации данной звуковой метафорики.¹ Обратное: естественность и содержательность, с которой речевые структуры стиля согласуются со свойствами его музыкального тона, эта естественность может считаться доказательством, что метафорическое существо данного тона найдено верно. Такое доказательство наружными структурными факторами не будет лишним, поскольку первоначальное установление музыкального тона данного стиля обязательно и неизбежно вырастает из вчувствования в образцы стиля, а не из наблюдений над структурами.

Мы приходим к следующему плану интонационного анализа всякого стиля: указать для музыкального тона данного стиля минимальный набор его сущностных метафорических свойств; указать уместность в данную эпоху таких именно свойств; указать, каким образом набор этот образует систему, органическое единство, обеспечивающее данному музыкальному тону положение интонационного зерна

¹ Однако подчеркнем, что эта полнота осознания в терминах музыкального тона достижима лишь постольку речь идет о музыкальном стиле, а не о конкретном образце. Концепция музыкального тона – инструмент анализа прежде всего стиля как совокупности генеральных и систематических интонационных тенденций эпохи (поскольку «тон» есть именно первичное ядро стиля), но не отдельного конкретного образца. Последний доступен анализу в терминах тона как раз в той, и только в той мере, в какой он принадлежит стилю (или взаимодействию стилей).

всего стиля; указать преемственность и антагонизм данной метафорической системы свойств с метафорикой предшествующих стилей; получить все главные смысловые и структурные особенности музыкальной речи стиля как результат развертывания метафорического потенциала его музыкального тона. Этому плану, в общем, мы будем придерживаться, основное внимание, отдавая *систематичности* изложения: тот или иной фактический момент сам по себе может быть изложен кратко, но по возможности не должно быть упущено ничего в его взаимообусловленности с прочими моментами и в их общем восхождении к свойствам музыкального тона данного стиля. Также не должно быть упущено отличие или сходство этого момента с соответственными моментами других стилей (прежде всего, классического как основного стилистического «оселка»), вновь в связи с отличием или сходством соответственных свойств музыкальных тонов обоих стилей.

Последнее: как возникают в звуке метафорические свойства, каковы механизмы превращения акустического звука в музыкальный тон?

Сколько-нибудь рационального ответа на этот вопрос нет ни в одном случае. В настоящее время ответ, очевидно, и невозможен, потому что знания об акустических свойствах звука складываются из понятий количественно измеряемых (частота, энергия), а метафорические свойства говорят о таких био-культурных процессах нашего организма, которые мы не умеем ни определять точно, ни измерять. Между теми и другими существует принципиальный разрыв, вакуум, обрывающий связи. Почему звук имеет *высоту*? Прежде, чем отвечать на этот вопрос, мы должны знать то, чего мы не знаем — что мы имеем здесь ввиду, мы должны уметь в недвусмысленных понятиях и количествах описывать тот процесс внутри нас, который мы метафорически обозначаем как «ощущение высоты в звуке». Только тогда мы могли бы искать механизм становления этого свойства в нас из акустических процессов в звучащем теле. Точно так же: почему доминантовая гармония *тяготет* в тоническую? Какие бы акустически-числовые свойства шкалы и трезвучий мы ни наблюдали, из них невозможно объяснить, почему нам хочется после доминантового трезвучия слышать тоническое. Мы не умеем рационально указать существо и механизм этого «хочется» в нас, а потому заведомо не можем ставить его в связь с акустическими свойствами мажорного и минорного лада. Прима доминантового трезвучия является вторым натуральным призвуком примы тонического трез-

нучия? Трезвучия доминанты и субдоминанты располагаются на шкале симметрично по обе стороны от тонического трезвучия? Прекрасно. Почему же нам вследствие этого хочется после доминантовой гармонии слышать тоническую? Ответа нет и быть не может. И так обстоит с любыми акустическими и числовыми свойствами и с любыми их сочетаниями, все они останавливаются перед этим «хочется», которое к тому же исторически и культурно обусловлено (т.к. не во все времена и не во всех стилях оно наличествует). А ведь содержательность гармонических отношений классической тональности только и заключена в этом «хочется», во всем богатстве его палитры.

Но незнание механизмов звуковой метафорики не препятствует наблюдать ее роль в музыке и организовывать на ее основе явления музыкальной речи и истории. Здесь много общего с практикой естественных наук, изучающих природу. Можно не знать, почему электрические заряды притягиваются и отталкиваются или почему все тела притягивают друг друга, и при этом искать и находить законы, по которым совершаются данные взаимодействия, и использовать эти законы. Точно так же можно не знать, почему тон имеет «высоту», а доминанта «тяготее» в тонику, но исходя из этих свойств как из данности, наблюдать их самих и то, как они порождают разные явления музыкальной речи.

Глава 2 МАССА И ВЫСОТА ТОНА

1. *Высота тона.* – 2. *Масса тона.* – 3. *Связь высоты и массы в тоне.* – 4. *Заключительные замечания*

1. Высота тона

Метафора высоты – наиболее универсальная не только в европейской музыке, но в жизни европейского слуха вообще. Определения «высокий» и «низкий» так неотъемлемы в осознании всех звуковых явлений, что как бы утратили метафоричность и присутствуют в характеристике звука на законных основаниях. Однако, эта укорененность метафоры звуковой высоты не только не означает ее тривиальности, а наоборот, означает глубину данного явления, когда свойство, никакого отношения к звуку не имеющее, – высота – так органически и неотъемлемо прорастает в звук. (Постоянно говорят даже о «высокой» и «низкой» звуковой *частоте* – метафора преодолевает акустику и на ее собственной территории, так сказать.)

Что можно сказать о *происхождении* данной метафоры? На первый взгляд, она может быть обоснована естественнонаучно – акустически, сенсорно, а затем и психологически. Частота колебаний тела обратно пропорциональна его массе, отсюда различие звуков по частоте сопровождается во внешнем опыте впечатлениями о различной массивности, пространственных размерах и высоте. Эти связи способны образовать в нас, своего рода, механизмы рефлекторных высотных ощущений в ответ на ощущения звуковысотные: в звуке большой частоты «живет» представление о малой массивности производящего его тела, а менее массивным телам свойственно располагаться выше более массивных и т.д. Тем не менее, указанные моменты могут рассматриваться разве лишь как предпосылки, открывающие *возможность* звуковысотных ощущений, но отнюдь не

объясняющие ни их актуальность, ни, тем более, те остроту и богатство их, которые характеризуют европейский *музыкальный* звук. Достаточно заметить, что внеевропейские культуры дают образцы самых разнообразных несоотнесений звуковой частоты ощущениям высоты (см. ниже).

Но и в пределах европейской культуры недостаточность естественнонаучных предпосылок вполне обнаруживается при сравнении звуковой высоты с звуковой *дальностью*. В самом деле, и акустические свойства звука, и свойства человеческого слуха несравненно сильнее содействуют укоренению в звуке свойства удаленности (различения звуков как «близких» и «далеких»), чем высоты. С дальностью связан почти весь наружный звуковой опыт человека. Мы устанавливаем направление, из которого идет звук, и сравниваем два звуковых источника по дальности, мы знаем механизмы этих явлений и умеем разнообразно их имитировать. И все-таки эти эффекты, привычные, отчетливые, понятные, управляемые, имеют в европейской музыкальной культуре ничтожное значение рядом с эффектом звуковой высоты, труднообъяснимым и не так систематично насаждаемым во внешнем опыте. Почему? Потому что эффекты дальности основаны здесь – в европейской музыкальной речи – *главным образом* на наружном опыте, на показаниях органов чувств. Дальность действительно не означает здесь почти ничего, кроме имитации акустически-слуховых эффектов. На такой скудной почве не может произрасти большая культура, соответственно, для всех эпох европейской музыки дальность остается метафорой несущностью.

В противоположность этому, *высота* укореняется в звук не только через наружный, но и через внутренний опыт, а именно, при голосовом – и с принципиальной остротой при *вокальном* – интонировании звука. Косвенное, но выразительное в своей «неумышленности», указание этого рода находим уже на заре европейской музыкальной культуры, в III книге «Этимологий» Исидора Севильского (ок. 630 г.). Здесь в главе 18 говорится, что существуют три музыкальных дисциплины – гармоника, ритмика и метрика, а в следующей, 19-й главе – что имеется три рода музыки: гармоническая, органальная и ритмическая¹. Соответствие науки «гармоники» – «гармонической» музыке, терми-

¹ GS, I, 21. Рукопись, воспроизведенная у Герберта, озаглавлена «Sententiae de Musica» – под этим названием циркулировали в Средние века 15-23 главы книги III «Этимологий».

нологическое и порядковое, – очевидно. И каково же содержание данных разделов? К гармонике относится то, что связано с различием (музыкальных) звуков как *высоких и низких* (*Harmonica est quae discernit in sonus acutum et gravem*), а гармоническая музыка – это музыка *вокальная* (*Prima est harmonica, quae ex vocum cantibus constat*). Сравнение двух других разделов обеих номенклатур подтверждает, что (не)совпадение терминов коррелятивно для Исидора (не)соответствию содержания: ритмическая музыка – это музыка для щипковых и ударных инструментов, и ритмика это наука о просодически верном соединении напева с текстом, а в оставшейся паре (несходных) наименований органальная музыка это музыка для духовых инструментов, тогда как метрика ведает выбором напева соответственно метру и характеру текста («героического, сатирического, элегического и проч.»). Таким образом, в указанном параллелизме отложилось представление, что различие звуков по высоте коренится в вокальном интонировании.

Классификация Исидора стала одной из основных для европейского музыкально-эстетического сознания, и выделение «гармоники», с одной стороны, как области различия звуков *по высоте*, а с другой стороны (и словно независимо) – как области именно *вокальной* музыки, с той или иной отчетливостью повторяют в последующие века многие: Беда Достопочтенный (*Musica practica*, начало VIII в.), Рабан Мавр (*De universo*, 1-я половина IX в.), Аврелиан из Реоме (*Musica disciplina*, середина IX в.), Одо из Клуни (*Musicae artis disciplina*, 1-я половина X в.), Джеральд Уэльский (*Topographia Hibernica*, последняя четверть XII в.), магистр Ламберт («*Cujusdam Aristotelis. Tractatus de musica*», ок. 1270 г.), Иероним Моравский (*Tractatus de musica*, ок. 1272 г.), Якоб из Люттиха (*Speculum musicae*, начало XIV в.), не говоря о лицах менее известных¹. В иных случаях, классификация, восходящая к Исидору, отсутствует, но другими средствами передается та же связь. Например, у Энгельберта из Адмонта в *De musica* (ок. 1300 г.): «*musica organica sive instrumentalis*» это та, которая заключается в соотношении вокальных звуков, а также звуков других музыкальных инструментов, по высоте и в различении их

¹ Среди этих лиц второго ряда назовем, для примера, Гильома Герсона, автора первого печатного французского руководства по контрапункту, *Utilissime musicales regule* (ок. 1500 г.), в котором также содержится данная классификация. Это руководство в 1-й половине XVI века было издано восемь раз, а в дальнейшем публиковалось как «народное» – без имени автора.

соответственно расстоянию между ними»¹. Сама структура фразы передает определяющую роль вокального механизма в возбуждении звуковой высоты.

Параллельно, через историю европейской музыки проходит и традиция прямого указания – *почему* вокальное интонирование стимулирует в звуке высотное качество: звуки меньшей частоты представляются порожденными в *нижележащих* полостях, а большей частоты – в *вышележащих*. Иоанн де Гарландия (2-я четверть XIII в.) говорит в *Introductio musicæ*: «Голосовые звуки бывают тройкого рода: грудные, горловые и головные. Грудные звуки – низкие..., горловые – средние..., а головные – только высокие, как грудные – только низкие»². Ему близко следует Иероним Моравский (*Tractatus de musica*, гл. 25): «Грудными голосами мы называем такие, которые образуют звуки в груди, горловыми – в горле, а головными – в голове. Грудные голоса владеют низкими, горловые – высокими, а головные – самыми высокими звуками»³. В XIV веке Маркетто Падуанский представляет ту же связь в наивно-могущественной картине «звукового дерева» (по сообщению теоретика середины XVI века фра Пьетро Чинчиарино из Урбино, для которого и через 250 лет этот образ сохранил свою актуальность): *Ut* образуется в легких, *re* – в основании горла, *mi* – в его верху, *fa* – в небе, *sol* – в языке, *la* – на губах»⁴. Но и *отдельный* вокальный звук у Маркетто («гармонический» звук – трехчленная классификация Исидора присутствует и у него) вбирает в себя всю энергию *вертикали*, организующей его продуцирование: «Воздух 1) дыханием подается из легких, 2) проходит через гортань, 3) падает на небо, 4) расчленяется и индивидуализуется языком, 5) действием языка о зубы становится различим как произносимый кем-либо и 6) губами соразмеряется»⁵.

Конечно, и *шестичленность* данной схемы – неслучайна: гексахордовое понимание музыкальной шкалы, адекватное, наряду с октавным, обеим му-

¹ *De musica*, I, 2. – GS, II, 288-9.

² CS, I, 157a

³ *Ibid.*, 93. И это – не собственные слова Иеронима, а текст воспроизводимого им анонимного *Discantio positio vulgaris*, предшествующего И. де Гарландии (1-я четверть XIII века).

⁴ Pietro Cinciarino. *Introductorio abbreviato di musica plana o vero Canto Fermo/Venedig*, 1555. Цит. по книге: В.А. Багадуров. *Очерки по истории вокальной методологии*, ч. 1, с. 38. М., 1929.

⁵ *Lucidarium in arte musicae planae*, *Tractatus I*, cap. 9. – GS, III, 68a.

зыкальным эпохам, хоральной и полифонической (гексахорд фигурирует и в приведенном выше «звучовом дереве» Маркетто), неявно обособывается здесь природой самого «гармонического» звука – шестиступенным высотно-упорядоченным механизмом его порождения.

Схему Маркетто поучительно также сравнить со схемой другого автора, работавшего почти на триста лет раньше, во второй четверти XI века, – Берно, аббата в Рейхенау. «Как древние различали девять способов тщательного рассмотрения всякого дела, подобно этому и в звуке человеческого голоса различают девять стадий, а именно: возбуждение воздуха языком, удар воздуха о четыре зуба, отражение двумя губами, действующими, как кимвалы, прохождение в горловую полость и действие легких, которыми, как мехами, звук выпускается на волю. По сходной причине и Аполлон избрал себе девять Муз» (Prologus in tonarium, гл. 2)¹.

На первый взгляд, у схем Маркетто и Берно не много общего. А в действительности, все принципиальные моменты в них – близки. Сходство, которое здесь для нас наиболее важно – ясная *вертикальная организация* тонопорождения: легкие, горло, полость рта – у Маркетто, полость рта, горло, легкие – у Берно. Затем, несмотря на якобы принципиальную девятичленность, и Берно, как Маркетто, ориентируется на гексахорд: непосредственно вслед за приведенным отрывком начинается описание интервалов – с малой секунды, в возрастающем порядке по полутонам, и последним видом, который, у Берно, вполне освоен и узаконен музыкальной практикой, является *девятый* интервал – *большая секста*.

Единственное активное различие двух схем, таким образом – восходящий порядок у Маркетто (легкие, гортань, небо и т.д.) и нисходящий – у Берно (рот, горло, легкие). Но поскольку речь идет об *отдельном звуке*, ориентация вертикальной оси, его организующая – вопрос уже дальнейших, более щепетильных и стилистически-мобильных представлений, чем в ориентации *шкалы* звуков. Для Берно становление звука – это его зарождение и последующее укоренение в вокализирующем организме, рост и оформление звукового тела, наконец, выпускаемого на волю. А для Маркетто тон сразу возникает массивным, укорененным в организме и в дальнейшем проходит стадии филировки – различие, адекватное стилистическому различию двух эпох: заключительной зрелости *хорального* стиля – у Берно и первому крупному рубежу вокально-полифонической эпохи (Ars Antiqua / Ars Nova) – у Маркетто (отчасти, и национальному своеобразию молодой итальянской культуры у последнего).

Мы назвали картину вокализируемой шкалы у Маркетто звуковым «деревом». Эта растительная аналогия – не риторическая фигура, она задевает органику вокального порождения (отдельного звука и всей шкалы), какой ее подразумевают описания у Берно, Маркетто и многих авторов вокальных эпох, прежде Возрождения особенно. Нижние участки звукопорождающей систе-

¹ GS, II, 64a

мы грудная клетка, трахея, гортань – стремятся к цельности и вертикальному порядку, как *ствол*, а верхние – небо, язык, зубы, губы – мельчают и склоняются к горизонтальной планировке, как ветви. Растительная «генетика» звука и шкалы – исходный пункт музыкального сознания раннего Средневековья и готики (шире, европейской музыкальной культуры в целом). В своем месте, мы будем говорить об этом подробно.

В XV веке Уголино из Орвьето повторяет Иеронима Моравского. С XVI века и до наших дней вокальная педагогика называет низкое звукоизвлечение «грудным», высокое – «головным».

Таким образом, звуки малой частоты «ниже» звуков большой частоты не только на основании аналогий внешнего опыта, но и на тех же основаниях, по которым полости грудной клетки «ниже» лицевых полостей, – на основании наиболее первичных и органических показаний моего существа. Этой укорененностью метафоры звуковой высоты в первичных представлениях организма обусловилась ее содержательность, позволившая ей лечь в основание большой музыкальной культуры¹.

(А иначе, с чем связан весь *смысловой потенциал* мелодического «восхождения» и мелодического «спуска», реализованный европейскими композиторами в бесчисленных контекстах и режимах, но генетически – один и тот же в хорале IX века и через тысячу лет у Ветховена? Ведь не с натяжением голосовых связок, как таковым, и не с условными рефлексам: откуда у связок и у рефлексов самих по себе такой потенциал бытийного смысла? Но *восхождение* и *спуск*, как таковые, это, в самом деле, феномены, которые – начиная с кровообращения – диффузно пронизывают все человеческое существо и бытие, и в их среду, в самом деле, могут быть «адекватно» проецированы бесчисленные аспекты последнего.

¹ Орган – единственный, среди инструментов, неизменный и систематический участник европейской музыкальной культуры на всем ее полуторатысячелетнем пути – заявляет данную связь буквально: основной материал в *верхних* голосах исполняется *руками* (на мануалах) и звучит *согласно записи*, а материал *нижних* голосов исполняется *ногами* (на педали) и звучит *октавой ниже записи*.

Для данного вокального голоса (бас, тенор, сопрано) определенное телесно-органическое *высотное* качество каждого звука диапазона – «грудное», «головное» – всегда обладало принудительностью естественной нормы, нарушение которой чревато музыкально-речевым абсурдом. Когда знаменитый тенор Жильбер Дюпре в «Вильгельме Телле» Россини впервые взял *c²* грудью (верхним пределом грудных звуков для тенора считался *a¹*), автор оперы отнюдь не восхитился, скорее, отшатнулся: звук показался ему «воплем каплуна, которому перерезают глотку».

Почему в *горизонтально* лежащем листе бумаге дальний край я называю «верхним», а ближний – «нижним»? Потому что по мере смещения от дальнего края к ближнему в пишущей руке и в читающем глазе убывает напряжение, а эталонное событие убывающего напряжения – спуск к земле. Поэтому и о самом напряжении я говорю, что оно «растет» или «падает» и т.п. Но в дыхательных и лицевых полостях и мышцах эта динамика «растущих/ падающих» напряжений пения – всего острее и богаче, потенциально содержательней.)

В европейских клавирных инструментах клавиатура традиционно (уже в органах готики) организована в два ряда клавиш – ряд «белых» клавиш и ряд «черных». Клавиши первого ряда доходят до переднего края клавиатуры – простираются *сверху донизу* – и включают (в вокально-полифоническую эпоху) звуки нормативной шкалы хорального пения: семь звуков «белоклавишной диатоники» и *сиф*. Клавиши второго ряда до переднего края не доходят – располагаются *наверху* клавиатуры – и включают остальные четыре звука двенадцатизвуковой октавы (cis, es, fis, as). У этого традиционного европейского дизайна клавиатуры – та же биокультурная подоплека. «Белые» клавиши соответствуют музыкальным (вокальным) тонам, musica vera или геста, участникам звуковой *вертикали*, и, как таковые, – простираются донизу, соприкосновенно с «землей». А клавиши «черного» ряда соответствуют вневокальным, эстетически – призрачным звукам (а не тонам), musica ficta или falsa, их соучастие в звуковой *вертикали* – иллюзорно, поэтому они неопределенно повисают в пространстве, отчужденные от переднего (*нижнего*) края клавиатуры, – от «земли» и ею порождаемых тяжести и вертикали¹.

Может показаться, что ввиду единообразия человеческих организмов звуковая «высота» должна иметь силу для любых музыкаль-

¹ Мы называем клавиши диатонических звуков – «белыми», а хроматических – «черными» отчасти условно, хотя только отчасти. В истории клавирных инструментов известна и названная раскраска, и противоположная, но преобладает названная. В *клавесинном* строительстве белое (костяное) покрытие диатонических клавиш и темное – хроматических (мореный дуб) практикует фламандская школа Рюккерсов-Куше, основная клавесинная школа барокко, а противоположное покрытие (эбеновое дерево для диатонических клавиш и слоновая кость – для хроматических) – современная ей французская школа. В *фортепианном* строительстве на протяжении XVIII века практика варьируется, с преобладанием темного покрытия для диатонических клавиш и светлого – для хроматических, а с конца XVIII века прочно устанавливается современная практика. Важно, что для всех периодов и национальных культур преобладающая устойчивая практика небезразлична к интонативности данного инструментария в данный момент общей и национальной музыкально-интонативной эволюции. Проблема данного положения вещей с нашей настоящей темой не связана, но в своем месте мы к ней вернемся.

ных культур, и что, таким образом, метафора высоты тона и ее роль в музыке должны быть исторически и культурно нейтральными. Но это не так. Например, азиатским культурам данная метафора, главным образом, безразлична, и, как ближайший результат, им несвойственно находить связь между частотой звука и высотой порождающих его органов.

Индус Бхарата (1-й в. до н.э.) говорит, что все звуки зарождаются в области пупка, но «...При возникновении тона гандхара, дыхание, выходя из пупка, с шумом проходит через путь, которым идет чинпах» (носовая полость), тон мадхьяма, «исходя из основания пупка, всплывает в середине тела», тон дхайвата, «исходя из пупка вниз и достигнув ануса, снова, словно бегом, быстро поднимается к горлу», и т.д.¹ Гандхара, характеризуемый *носовой полостью*, близок нашему *e*, мадхьяма, характеризуемый *серединой тела* – нашему *f*, а дхайвата, совершающий сложный путь к горлу, – нашему *a*. Мы видим, как неактуален здесь вертикальный параллелизм звукопорождающих органов частоте звука.

Араб Аш-Ширази (XIII век) вообще не возводит различие вокальных звуков по частоте к различию порождающих их органов: «В человеческом горле звуки образуются в результате резкого прохождения (выталкивания) воздуха по трахеям легкого через гортань и голосовые связки... Чем резче прохождение воздуха, тем выше звук; когда оно слабо, образуется низкий звук»². Очевидно, что «высокий» и «низкий» здесь имеют смысл указания *частоты* звука, и только.

Замечательно, что у иных авторов, которые все-таки упорядочивают звуки по высоте порождающих органов, сами звуки различаются, вследствие этого, *не по высоте*: воздух «двигаясь вверх, рождает звук в пупе, сердце, горле, голове и во рту. Соответственно пяти местам образования звука, различаются пять видов его, – неуловимый, едва уловимый, ясный, неясный, искусственный» (Шарнгадева, XIII век)³.

Но самый красноречивый пример дает, в нашем случае, классическая античность.

В двухоктавной шкале античности, от *A* до *a*¹, сложенной из четырех тетрахордов и «дополнительного» *A* («большая совершен-

¹ См.: Музыкальная эстетика стран Востока. М., 1967. С. 92.

² Там же. С. 295.

³ Там же. С. 118.

ная система») нижний тетрахорд, $H - e$, назывался «верхним», его нижний звук и нижний звук следующего тетрахорда, $e - a$, также назывались «верхними», а верхние звуки в двух оставшихся тетрахордах, e^1 и a^1 назывались «нижними». Таким образом, корреляция звуковой частоты высотному ощущению здесь – налицо, но организована она противоположно европейской. Традиционное объяснение данной номенклатуры техникой игры на лире (лира наклонялась так, что короткие высоконастроенные струны оказывались ниже длинных низконастроенных) представляется поверхностным, выдающим следствие за причину. Действительно, в *европейской* культуре не только момент столь незначительный, как положение одного из инструментов при исполнении, но и ничто другое не могло бы побудить музыкальное чувство согласиться с наименованием низкочастотных звуков «высокими», а высокочастотных – «низкими». Европейские музыканты IX–X в.в., авторы трактатов, в которых складывалась окончательная орфография и номенклатура европейской музыкальной шкалы (*Musica enchiriadis*, *Dialogus de musica*), исходили из античной шкалы (сместив ее на ступень вниз), но они переименовали нижний тетрахорд, $A - d$, в *graves* («тяжелый», «низкий»), третий тетрахорд, $a - d^1$, в *superiores* («верхний»), а четвертый, $d^1 - g^1$, в *excellentes* («возвышенный», «выдающийся»).

Через семь веков, накануне и в начале гомофонно-гармонической эпохи, разыгрывается сюжет, более частный, но того же смысла и с тем же итогом.

Рубеж полифонической/гомофонно-гармонической эпох отмечен, как известно, всесторонним ростом *инструментализма*. Этот рост означал и предполагал новый модус взаимоотношений тона с продуцирующим организмом – более «свободный» модус, нежели прежний, адекватный господству *вокальной* продукции тона. Осваивая новую свободу, европейская культура в XVI–XVII в.в. проходит через ряд «соблазнов» и «искушений». Один из них связан с *нотацией для лютни*, основного инструмента XVI века.

С 10-х или 20-х г.г. XVI века центром европейской музыкальной культуры – инструментальной в частности – становится Италия. В Италии и складывается лютневая табулатура, *обращающая высотную организацию музыкальной шкалы*: партия для самой *низкой* струны записывается на верхней линии и т.д. (Современная мотивировка близко совпадает с мотивировкой номенклатуры в античной лире: при исполнении на лютне струны располагаются в вертикальной плоскости, вытянутыми горизонтально поперек корпуса исполнителя и так, что самая низкая струна оказывается сверху.) Европа сначала подчиняется итальянскому авторитету либо «безмолвствует», а затем – начинается реакция отторжения. В *Испании*, которая на протяжении XVI века близко сле-

дует в музыкальном фарватере Италии, в первом же лютневом сборнике – пьесы для вихуэлы Луиса Милана, 1536г. – на верхней линии записывается пирития верхней струны. В *Германии* в 50х-60 х г. г. итальянскую нотацию стремились привить Мельхиор Нейзидлер, – безуспешно (хотя собственная немецкая лютневая система – более старая, восходящая к К. Пауману – в самой *Германии* давно раскритикована и ожидает замены). Наконец, во *Франции* к середине века складывается новая «правильная» система записи (чем выше инструментна струна, тем выше строка для нее), которая в ближайшие два десятилетия распространяется в *Англии*, а затем – повсеместно, как окончательная для *Европы* XVII–XVIII в.в.¹

Вернемся к античной практике. Не только номенклатура струн на лире, но и другие показатели свидетельствуют, что античная музыкальная «ментальность» кардинально отличается от европейской, метафорика античного музыкального тона – от метафорики европейского тона. Сама «высота» звука импозовалась античностью двояко – τὰ ὄσαε и φθόγγοι и основным был первый термин, относящийся к *инструментальной* продукции звука (и даже на ударном инструменте именно), а не второй, относящийся к *вокальной* продукции. Шкала и интервалы читались главным образом от звуков большей частоты к звукам меньшей частоты (но это и было чтением «снизу вверх»): в двух верхних тетрахордах «третьим» назывался звук третий *сверху*, дорийский звукоряд читался от e^1 к e , строение тетрахорда $H - e$, повторениями которого строилась дигтоническая шкала, формулировалось как «тон + тон + полутон» и проч. Среди названий интервалов имелись не только «полуторатон», «двутон», «тритон», но и «четверотон» и «пятитон» – в то время, как европейская традиция признает название «п-тон» только в том случае, если шкала содержит отрезки соответствующей структуры: большая терция может называться «двутонном», потому что шкала содержит отрезки из двух целотоновых шагов подряд, на том же основании существует «тритон» (а именно, три целотоновых шага подряд, т.е. увеличенная кварта, но не уменьшенная квинта) и «полуторатон» (малая терция), но малая секста не может называться «четверотонном», т.к. она не сложена из четырех целотоновых шагов. Античный теоретик мог сказать, что интервал кварты состоит «из полутона и двух тонов», а октавы – «из двух полутонов и пяти тонов» и т.п., в то время, как европейский музыкант всегда пишет сначала – число тонов, потом – полутонов.

¹ Роль Франции в этом сюжете неслучайна. Для Франции середины XVI века лютня вообще – символ художественной культуры (хотя не столько лютневая музыкальная речь, сколько сама лютня, благородное произведение инструментального мастера; французская лютневая музыка восходит позже, в XVII веке). Ронсар и Дю Белле в своих эстетических прокламациях обращаются к собрату-поэту: «Отдайся пещелью эпиграммы по примеру Марциала... Излей жалость в элегии по примеру Овидия, Тибулла или Проперция... Спой оду, французской музе доселе неизвестную, построивши, как следует, свою лютню в тон греческой или римской лире».

Вместе с тем, в других случаях античная терминология характеризует звуки шкалы в категориях массы и тяжести так же, как впоследствии европейская. В нижнем трихорде хроматического и энгармонического тетрахордов верхний звук назывался «тонким», *оурукноп*, а нижний – «тяжелым», *вагурукноп*. Эта многоплановость античных высотно-массивно-звуковых представлений, при неизменной выраженности данных преставлений как таковых и определенной поверхностности их, может быть, полнее различает античный музыкальный тон от европейского, чем их различил бы последовательный контраст. Сколько бы ни наследовала европейская музыкальная культура античной в отношении музыкальной теории, акустики и т.д., на имманентно-музыкальную интонационность это наследование не распространяется. «Хотя Греция по географическому своему положению и относится к Европе, но в музыкальном отношении ее нельзя отделить от культур древнего Востока»¹.

Безразличие музыкальных культур Азии к музыкально-эстетическому качеству высоты в звуке (и притом такому, которое порождается именно вокализацией его) – с одной стороны, и амбивалентное соответствие звуковой высоты звуковой частоте в античной культуре – с другой стороны, пересеклись в представлениях столь выдающейся личности, как аль-Фараби (ок. 870-ок. 950), араба и арабоязычного писателя, но воспитанного в традициях александрийской школы и отсюда – в традициях греческой античности (его называли «вторым учителем» – после Аристотеля, которого он комментировал).

Фараби («О науках», гл. 3) делит всю музыку на «практическую» и «теоретическую» (*activa* и *speculativa*, в латинском переводе Жерара из Кремоны, XII в.). Практическая – это собственно музыкальное искусство, вокальное и инструментальное вместе, без дальнейших принципиальных членений, а теоретическая – это наука о музыке, которая делится на пять разделов, и ни один из них не включает различий звуков по высоте в качестве специально оговоренного своего предмета. Таким образом, «европейский» принцип классификации, данный тремя веками ранее Исидором Севильским (см. выше), остается Фараби чужим. В другом сочинении («О происхождении наук», гл. 4) Фараби говорит, что звуки бывают высокие, низкие и средние, но и здесь это различие принадлежит всей «практической» музыке, вокальной и инструментальной, на равных основаниях.

¹ К. Закс. Музыкально-теоретические воззрения и инструменты древних греков. (Сб. Музыкальная культура древнего мира, с. 235. – Л., 1937).

В этой связи знаменательно, что при всем авторитете Фараби и всех многочисленных заимствованиях из его сочинений – главным образом, из «О науках» – в европейских музыкальных трактатах, по существу музыкально-интонационных представлений его влияние на европейских музыкантов было невелико. Цитируя общие классификации Фараби, авторы вольно или невольно отторгали музыкально-эстетическую основу этих классификаций. Например, Иероним Моравский в первой главе *Tractatus de musica* приводит определение музыки из «О науках», безразличное к механизмам звукопорождения («К музыке относится все, касающееся напевов [harmoniae] – из чего и каким образом они создаются»¹), пятую главу называет «О классификации музыки по Альфарави», излагая полностью третью главу «О науках», и вместе с тем, в 25-й главе, как мы видели выше, высказывает представления о сугубо вокальной природе музыкальных звуков и музыкально-звуковой высоты, чуждые Фараби и всей восточной традиции.

Итак, мы должны заключить, что не сами по себе особенности механизмов вокализации обуславливают активность метафоры высоты в европейском музыкальном тоне. Эти особенности только дают принципиальную возможность для культивации данной метафоры, при наличии общественного спроса на нее (можно думать, что общественный спрос способен направлять даже физиологию вокализации²). Другими словами, метафора высоты тона, если она активна в данной культуре, всегда *характеристична* данной культуре, именно потому что она – *метафора*, несводимая к акустике и физиологии. В частности, она высоко характеристична *европейской* музыкальной культуре. Вопрос о *причинах* этого решающего значения метафоры звуковой высоты для европейской музыки выводит нас за пределы собственно музыкальной проблематики. Мы обратимся к данному вопросу впоследствии, уже с учетом той *обусловленности высоты тона его массой*, о которой пойдет речь в следующих параграфах настоящей главы.

¹ Musica est quae comprehendit cognitionem specierum harmoniae et illud, ex quo componitur et quibus modis.

² Вне-европейскую вокализацию, базированную на звуковом *ударе*, описывает Г. Флобер в «Саламбо»: карфагенские жрицы «ударяли в бубны, играли на лирах, потрясали кроталами, и лучи солнца... скользили между струнами арф, к которым прикасались обнаженные руки. По временам инструменты внезапно затихали, и раздавался резкий бешеный крик, похожий на лай; они издавали его, ударяя языком об углы рта». Другой случай вне-европейской конституции (метафорики) вокального тона мы подробнее рассмотрим в гл.4.

Но если метафора высоты тона европейской музыкальной культуре *характеристична*, основные моменты этой культуры и главные особенности ее биографии должны быть, очевидно, взаимообусловлены с природой и свойствами данной метафоры. Это в самом деле так, и первое свидетельство указанного положения вещей заключается в следующем: поскольку потенциал звуковой высоты коренится, мы видели, в природе *голосового* звука, постольку европейская музыкальная культура и развилась как *вокальная*. Именно *вокальной природой* европейской музыкальной культуры, т.е. вокальным генезисом желанной ей метафоры музыкального тона, а не неразвитостью инструментария или иными обычно отмечаемыми в этой связи моментами, технологическими или структурно-речевыми, объясняется, что первые европейские стили, хорал и полифония, были вокальными. А отсюда, далее, следует, что понять европейскую музыкальную культуру как целое можно, только поняв и ее позднюю, «инструментальную» стадию как стадию известного преобразования вокального тона ранних стилей – как *продолжение (и завершение) работы с тоном вокальной природы*.

Господство чистого вокала длится в европейской культуре *более трех четвертей* всего срока ее существования, тогда как, для сравнения, в *античной* профессиональной музыке нам неизвестно чисто вокальных периодов или течений, сколько-нибудь заметных, и первое дошедшее до нас немифическое имя в истории античной музыки – *кифаред* Терпандр. Вообще, и в этом вопросе – вопросе о вокальной природе всей европейской культуры как оборотной стороне насущного значения метафоры высоты тона – античная культура оказывается наилучшим контрастным фоном.

Так, мы говорили об амбивалентности *звуковысотных* представлений в античной культуре. В ближайшей связи, двойственна генетика данной культуры и в том, что касается ее вокальной либо инструментальной природы – даже с известным склонением в инструментальность.

Аполлон, покровитель музыки, лично причастен инструментализму, но не вокалу (состязание с Марсием). Вместе с тем, главный музыкант греческой мифологии, Орфей, прежде всего, певец (хотя, в обязательном порядке, и кифаред; и позднейшая европейская тради-

ция удостаивала иносказательного звания «Орфей» прославленных инструменталистов чаще, чем вокалистов¹). Аристотель разбирает музыкальное искусство в восьмой книге «Поэтики»: «Музыку же мы всегда причисляем к очень приятным вещам, *сопровождается ли она пением или нет*. И Мусей говорит, что «смерным петь всего приятней» (V, 1-2; курсив наш – А.А.)). В двух идущих подряд фразах, природа музыки в первой – скорее, инструментальная, во второй – скорее вокальная. У Эсхила а сарPELL'ное пение – наиррачнейшее: без сопровождения расппевают свои гимны Эринии, богини кровной мести².

Инструментализм, и только инструментализм, отложился в наращениях ступеней античной шкалы (lichanos, «указательный палец» – тоны *d* и *g* в тетрахордах Huraton и Meson соответственно). Инструментальная нотация возникла раньше и применялась шире, чем вокальная: часть сохранившихся вокальных образцов записана инструментальной нотацией, но не наоборот. Само слово «тон» (τόνος) (значало натяжение струны (на лире или кифаре), и в европейской музыкальной терминологии было заменено, в значении «(музыкального) тона» именно, словом vox, «голос».

Античные философы, упоминая о музыкальных профессиях, почти всегда называют *инструменталистов* (флейтист, кифаред). В мифологии флейтисту Феону, сочиненной Гедилом (III в. до н.э.), одаренность покойного характеризуется как одаренность его *рук*³: духо-

¹ Сам Орфей в европейской традиции — инструменталист едва ли не прежде, нежели вокалист. У Шекспира: «Лирой заставлял Орфей / Горы с гибкостью ветвей / Наклоняться до земли. / На призыв его игры / Травы из земной коры / Выходили и цвели», (пер. Б.Пастернака). У Гете: «Когда Орфей играл на лире, / Дышалось всем и несло шире» («Фауст», Классическая Вальпургиева ночь. Пер. Б.Пастернака). В этом последнем случае аудитория поет, отзываясь на лиру Орфея: пение — следствие инструментального исполнительства. Умышленно/неумышленно Гете квалифицирует античную музыкальную культуру как *генетически-обратную европейской*. Орфей — инструменталист и у Байрона (поэма «Вальс», The Waltz, 1812). Итальянского *лютниста* Франческо Спиначино, автора двух ранних печатных лютневых сборников (1507), его современник, поэт К.П. Джиганте (Cristoforo Pierio Gigante), в стихотворении, ему посвященном, называет *соперником Орфея*.

² «Почему же смутный гимн безлирный / Сердце без усталы тянет, заплачку 'Эриний?» (Агамемнон, стасим III, хор, антистрофа 1; пер. А.И. Пиотровского), «Гимн 'Эриний, страшный гимн, / Песней скован, иссушен, / Кто безлирный слышал гимн» (Гвенеды, стасим I, хор, строфа 1; пер. А.И. Пиотровского).

³ Греческие эпиграммы. Перевод Л.В. Блуменану. М.-Л., Academia, 1935; с. 60-61.

вая (в широком смысле, *голосовая*) природа флейты второстепенна для поэта сравнительно с ее «инструментальностью»¹. В «Золотом осле» изображается шествие в честь Изиды: «Свирели и флейты, звуча сладчайшими мелодиями, очаровательную создавали музыку. За музыкантами – прелестный хор избранных юношей в сверкающих белизною роскошных одеждах повторял строфы прекрасной песни, слова и мелодию которой сочинил благоволением Камен искусный поэт». «Музыкой» и «музыкантами» названы *инструментальная музыка* и *исполнители-инструменталисты*. Автор *вокальной пьесы* – слов и напева – назван «поэтом», и хор не «поет» и не «исполняет» и т.п., а «повторяет строфы» песни. Неспособного к чему-либо человека античность сравнивала с ослом, *играющим на лире*.

В басне Эзопа «Осел и цикады» ослу понравилось «сладкое пенье» цикад. Узнав, что они питаются росой, он последовал их примеру и околел с голоду. Осел в античной басенной традиции – собрание всяческих незавидных качеств – глупости, спеси, бездарности, невежества, малодушия, злобы (в данном случае – глупец, уморивший себя, стремясь «сесть не в свои сани»). Но оценить верно пенье цикад позволительно даже ему, настолько данный момент – малосущественный.²

Двойственная, «вокально-инструментальная», природа античной музыки, с преобладанием инструментальности, отложилась в термине «кифаред». А безусловно-вокальная природа европейской музыки отложилась в неизъяснимости данного термина на европейских языках, так сказать.

В самом деле, искусство «кифареда» это двухголосие пения и игры на кифаре, притом термин указывает на музыкально-смысловое преобладание скорее, *инструментальной* партии: игру на кифаре, аккомпанированную пением. Выше мы привели слова Аристотеля о том, что музыка – приятна, независимо от того, *сопровождается ли она пением*. Платон в «Законах» осуждает игру на флейте или арфе, *«не аккомпанированную танцем или пением»*. Пиндар

¹ Вообще, знаменитые флейтисты греческой античности (Никомах, Ламия) прославляются в описаниях современников в связи с пальцевой – а не дыхательной или лабиальной – виртуозностью преимущественно.

² О цикадах Платон рассказывает, что некогда они были людьми, но услышав пенье Муз, пришли в такой восторг, что, вторя им забросили еду и питье и в самозабвении уморили себя. Тогда Музы воскресили их в новом обличьи и дали им способность жить и петь, не нуждаясь в пище.

но «Вступлении» к «Пифийской оде» описывает совокупное действие с участием и пения, и кифары, и танца. Партия кифары в этом действе – менее всего «аккомпанемент» или «сопровождение». Наоборот, она-то и есть законодатель всего целого. Ей одной, после начального краткого упоминания танца и пения, посвящено Вступление (можно ли представить себе описание классического романса или арии, сосредоточенное на инструментальной партии?) – ее повсеместной умиротворяющей власти: гаснут молнии; погружается в сон орел («на Зевсовом скиптре», «Ударами струн побежденный»; «...Сам Арес, // ...прочь отметнув копие, // Лекговейным услаждает сердце сном//...»)¹

Тем не менее, европейская традиция понимает кифареда как певца, аккомпанирующего себе на кифаре. Почему? Потому что для европейской культуры античное соотношение – инструментальный голос, аккомпанируемый вокальным – органический нонсенс. И она предпочла нонсенс терминологический, называя «аккомпанементом» партию кифары, давшую название всему данному роду музыкальной речи.

Приведем еще материал, связанный с кифарой и поучительно различающий античную музыкальную традицию от европейской.

В античном мифе кифаред Фамира, возгордившись своим искусством, вызывает на состязание муз. Муза Эвтерпа побеждает Фамиру, и в наказание его лишают зрения (ослепляют)². В европейской традиции такое наказание было бы невозможно, уже поскольку в европейской музыкальной истории известны выдающиеся слепые музыканты, и, шире, музыкант-слепец – один из устойчивых образов европейской культуры (в «Моцарте и Сальери» у Пушкина – слепой скрипач)³

«Вечная антитеза: север играет на музыкальных инструментах, а юг поет». Эта формула К.Закса⁴, при всех очевидных контр-доводах (вокальной полифонией готики Европа обязана северу, и полифония Возрождения – франко-фламандского, северного, корня), сохраняет свою неотразимость, но – в границах европейской культуры. Тогда как

¹ Перевод Вяч. Иванова.

² Софокл создал несохранившуюся трагедию по этому мифу, а Ин. Анненский в 1906 году – «вакхическую драму» «Фамира-кифаред».

³ В этой связи небезынтересно, что Анненский для своей пьесы компромиссно видоизменяет сюжет: побежденного Фамиру (выслушав музу, он отказывается состязаться) боги лишают слуха и музыкальной памяти, и уже затем, утративший способность заниматься музыкой, Фамира сам выжигает себе глаза углями.

⁴ The Road to Major. – The Musical Quarterly, Vol. 29 (1943), p. 403.

шире – южная музыкальная культура античной Греции, очевидно, генетически-инструментальной всей культуры европейского севера¹.

(В романе Ахилла Татия «Левкиппа и Клитофонт» говорится о музыкальных занятиях героини: «Немного погодя Левкиппа ушла, – наступил час, когда она играла на кифаре... Сначала она спела из Гомера про битву льва с вепрем, потом сладкозвучную песню Музы... Едва Левкиппа перестала играть на кифаре, наступил час обеда». Итак, музицирование Левкиппы это «игра на кифаре». Можно ли представить себе, чтобы в Новое время исполнение – романса, арии, чего бы ни было – *под аккомпанемент* фортепьяно, например, было названо «игрой на фортепьяно»?)²

Античность и лексически, пение от игры на инструменте – различает/не различает. Греческое ψάλλω значило и играть на кифаре или лире, и петь. Эта двузначность еще усугубилась в римской латыни: *canere* и *cantare* здесь одинаково принадлежат пению и инструментальной игре (тогда как в мертвой латыни европейской Средневековья и Возрождения, по основной норме, «петь» – *cantare*, а «исполнять на инструменте» – *sonare*). Например, у Вергилия в «Буколиках»: «Вместе со мною в лесах подражал бы пением Пану»³. Там же: «Разве козленка он сам не отдал бы мне, побежденный //В пенье? Свирелью своей его заслужил я по праву»⁴. Однако, античная лексика не означала той *вокальной метафоризации инструментального тона* («инструментальная кантилена»), к которой, *завершая свою тысячелетнюю эволюцию*, пришла европейская культура в XVIII-XIX в.в. и которая лежит в основании «диалектики» классического музыкального стиля (в предшествующие европейские эпохи, хоральную и полифоническую, вокальный и инструментальный тоны, наоборот, разведены, по существу и лексически), а было выражением, так сказать, *безразличия* античной культуры к вокально-инструментальному рубежу в музыкальном тоне.

¹ Закс сам говорит уклончиво об «изошренном равновесии/дуализме ударного и динамического (инструментального и вокального – А.А.) начал» в музыке античной Греции (Ibid., p. 400).

² В комической опере 1-й четверти XIX века – изредка у Россини, чаще у Обера, еще чаще у Герольда – встречается фактура, напоминающая «вокальный аккомпанемент»: тематический материал излагается в оркестре, а вокальная партия контрапунктирует речитативной репетицией. Выраженная специфичность данной фактуры, ее историческая и стилистическая мимолетность – и даже мимолетно она уместна не иначе, как в «шутливом» контексте комической оперы – от противного обозначает генетическую аномалию инструментальной речи, аккомпанированной пением, для европейской культуры.

³ «mecum una in silvis imitabere Pana canendo» – Эклога 2. Пер. С. Шервинского

⁴ «An mihi cantando victus non redderet ille, // quem mea carminibus meruisset fistula, carum?» – Эклога 3. Пер. С. Шервинского.

Мы далеки от намерения и мысли заключать, исходя из вышеприведенного, что-либо основательное о вокальной, инструментальной либо смешанной природе античной музыкальной культуры, как таковой: данный вопрос лежит вне нашей темы и, говоря по существу – едва ли имеет решение при наличных музыкальных материалах и при эфемерности эстетического контакта с ними в современном музыкальном сознании европейской традиции. Мы говорим об этих явлениях для того только, чтобы по контрасту – как в случае с «кифаредом» – осязать последовательную, на всех этапах, симптоматику вокальной природы европейской музыкальной культуры.¹

Однако, и в истории самой европейской музыки ее вокальная природа, острота порождаемых вокализацией *высотных* чувствований, представления о параллелизме высоты тона высоте порождающих его органов – все это не вспыхнуло в один известный момент, конечно, а формировалось подспудно, по мере завершения эпохи Великого переселения народов и агонии античного мира. Собственно говоря, это и было формированием фундамента европейской музыкальной культуры. Выше мы неслучайно нашли первые знаки внимания к вокальной природе высоты в тоне у Исидора Севильского. Среди больших фигур раннего Средневековья фигура Исидора – первая, уже вполне обращенная анфас к новой нарождающейся культуре с полторатысячелетним будущим – европейской. (В конце XV века И. Тинкторис в предисловии к «Искусству контрапункта» вспоминает философов древности, размышлявших на темы музыки, доходит до Исидора и его, первого, называет «наш»: «...Платон, Пифагор, а в последующем Цицерон, Макробий, Боэций и наш Исидор», – проводя границу античной и европейской (музыкальных) культур как раз между Боэцием и Исидором².) Сравнивая Исидора (ок. 560–636) с его предшественниками, Боэцием (ок. 480–524) и Кассиодором (ок. 487–ок. 578), мы можем наблюдать пунктиром, как совершалось рождение этих характеристических для европейской культуры музыкально-интонационных воззрений. Несколько иллюстраций.

¹ Символом эфемерности взаимоотношений европейского музыкально-эстетического сознания с античной музыкальной речью – с существенной эстетикой этой речи – остается *Dialogo della musica antica* В. Галилеи (1581): автор, энтузиаст реанимации античной монодии, приводит три подлинных образца, сохраняя все три нерасшифрованными – сохраняя искомую монодию «музыкальным сфинксом».

² Ближайшим образом, «наш» подразумевает христианство Исидора, но в неразрывной связи – и меру его принадлежности новой (европейской) культуре, музыкальной в частности.

Об античной природе музыкальных представлений *Бозэция* говорить излишне. И как раз в свете этого несомненного и полного родства с античной традицией, красноречивы те знаки «равнодушия» к вокализации и к ею порождаемому качеству звуковой высоты, которые налицо в разъяснениях Бозэция. Эти знаки, с одной стороны, ретроспективно характеризуют античную музыкальную культуру, а с другой стороны, «от противного» – будущую европейскую культуру.

Так, определяя вторую ступень своей музыкальной иерархии, *musica humana* («музыка человека», «музыка» гармоничного устройства человеческого существа), Бозэций говорит, что в ней *духовное и телесное* сочетаются подобно сочетанию *низкого и высокого* звуков в консонансе¹. По порядку перечисления, духовному началу здесь отвечает низкий звук, а телесному – высокий, *обратно* тому, что свойственно позднему музыкально-эстетическому сознанию Европы. Определяя, далее, третью ступень иерархии, *musica instrumentalis* (музыка в собственно звуковом выражении ее, все, что мы называем «музыкой» в прямом значении слова), Бозэций не упоминает ни о различии звуков по высоте (как характеристическом моменте этой «музыки»), ни вообще о пении – оно остается среди «прочих» средств порождения *musica instrumentalis*: «третья [т.е. *musica instrumentalis*] это та, которая возникает в каком-либо теле, – кифаре, флейтах и прочем, служащем для песнопений»².

В другом месте читаем у Бозэция, что музыкальная профессия бывает трех видов, «исполнение на музыкальных инструментах, содание вокальных напевов и суждение об инструментальных либо вокальных напевах»³. Здесь дважды инструментализм и вокал разделены, и инструментализм назван *впереди* вокала – в перечне профессий и в предметах музыкальной критики.

Представления *Кассиодора* необыкновенно красноречивы как переходное звено от античных представлений Бозэция к представлениям Исидора, ступившего на порог нового музыкального мира.

¹ «Quid est enim quod illam incorpoream rationis vivacitatem corpori misceat, nisi quaedam coaptatio et veluti graviam leviumque vocum quasi unam consonantiam efficiens temperatio?» – *De musica institutione*, I, 2.

² «tertia quae in quibusdam constituta est instrumentis ut in cithara vel tibiis ceterisque, quae cantilenae famulantur». – *Ibid.*

³ «Tria igitur genera sunt, quae circa artem musicam versantur. Unum genus est, quod instrumentis agitur, aliud fingit carmina, tertium, quod instrumentoris opus carmenque diiudicat». – *Ibid.*, I, 34.

С одной стороны, Кассиодор еще повторяет определение музыки, восходящее к Варрону (I в. до н.э.) и вполне безразличное к вокализации: «Ведь музыка – это искусство верного соразмерения (звуков)»¹, тогда как определение Исидора уже указывает вокализацию как источник музыки: «Музыка это искусство вокального звуковедения, получившее свое название от муз»². С другой стороны, именно Кассиодору принадлежит то деление всех музыкальных явлений на гармонику, ритмику и метрику и те определения каждой из них, которые почти дословно повторяет Исидор (см. выше). В частности, именно Кассиодор первый определяет гармонику как область явлений, связанных с различием звуков высоких и низких. Однако, параллельного членения музыки на гармоническую, органальную и ритмическую (как у Исидора) Кассиодор не вводит, и таким образом, качество высоты еще остается у него принадлежностью всех музыкальных звуков на равных основаниях, а не вокальных звуков прежде всего.

Поучительно сравнить и классификацию музыкальных инструментов у Кассиодора и Исидора, даже не классификацию, а порядок исчисления этих классов (сами классы – совпадают, и тем показательней изменение, которое Исидор вносит в их порядок). Кассиодор говорит об инструментах *ударных, струнных и духовых*³, а Исидор – *духовых, струнных и ударных*⁴. Исидор, таким образом, упорядочивает инструментальные группы *по близости звукопорождения к вокальному*, тогда как обратный порядок у Кассиодора указывает, что для него данный фактор еще несуществен. (Тот же порядок – сначала духовые, потом струнные – у Исидора и в следующей, 20-й главе *Этимологий*, где инструменты, мало того, привлекаются только чтобы описать различные *недостатки певческих голосов*: иной – пронзительный, как у труб, иной – резкий, как у струнных и т.д.).

Возвращаясь к зрелой европейской культуре, зададимся, наконец, вопросом: если укорененность метафоры высоты связана здесь главным образом с возможностями голосового звука, почему эта мета-

¹ «Musica quippe est scientia bene modulandi». – De artibus ac disciplinis liberalium litterarum, V,2.

² Musica est pertitia modulationis sono cantique consistens et dicta musica per derivationem a musis. Etimologiae, III, 15.

³ Instrumentorum musicorum genera sunt tria: percussionale; tensibile; inflatile. – De artibus, VI.

⁴ Etimologiae, III, 19.

фора так полно распространилась и на звуки неголосовые? Потому что в существенном смысле европейская культура *не знает неголосового звука*: любой звук переживается здесь молчаливым возбуждением соответственных участков голосового аппарата и всего организма, немой телесной имитацией звукопорождения. Эту имитацию не следует понимать как буквальное мысленное «пение», она еще беззвучней и потенциальней последнего и, сообразно, возможности ее обширней. В частности, телесные напряжения способны резонировать – а потому и давать метафору высоты – звукам такой частоты, которая далеко превосходит возможности голосового звукоизвлечения, даже мысленного. Доказательства справедливости данных положений мы находим как раз в *музыкальной* речи, где метафора высоты наиболее насущна и чувствительна. Но чтобы обратиться к ним, надо рассмотреть другое метафорическое свойство звука – его массу.

(Одно – своего рода, предельное – доказательство сказанного приведем уже здесь, однако. Известно, что особо низкие тихие тоны некоторых музыкальных инструментов – органа, большого барабана – то ли фактически, то ли воображаемо, но *не слышатся, а ощущаются*. Такова лабораторно-чистая демонстрация всепроникающей – а не только вокальной и слуховой – телесноорганической природы европейской музыкально-интонационной активности.)

2. Масса тона

К метафорической массе звука относится все то в наших реакциях на звук, что предполагает ощущение его материальности. Сфера действия данной метафоры очевидна, на ощущении материальности звука основаны все моменты звуковой активности, которые восходят к пространственному и мускульно-двигательному опыту. Все они, и именно они, возможны лишь постольку, поскольку звук для нас материален, т.е. имеет *массу*. Роль этих моментов – вообще метафорической материализации явлений – нимало не ограничена музыкой, в европейской культуре она повсеместна: мы говорим не только о «высоте» любого звука (человеческого голоса, прежде всего), но о душевных «движениях» и т.д. и т.д. Но что касается *эстетической* активности, можно думать, что витальное и *насквозь систематическое* значение телесная метафоризация имеет только в (европейской) *музыкальной* речи. Ближайшее свидетельство – универсальная

и абсолютно-специфичная роль как раз обеих данных метафор: музыкально-звуковой *высоты* и музыкально-звукового *движения*.

Отсюда ясно, что не о чем ином, в последнем счете, как о свойстве музыкального тона иметь массу и о сущностно-музыкальной природе этого явления, *несводимого к внешним ассоциациям*, говорится в следующих замечаниях Б.В.Асафьева (в связи с мелодическими торможениями) и Э.Курта:

«...при подъемах мы заносим ногу выше, чем необходимо, а потом опускаем ее. При длительном сильном пробеге немислимо остановиться сразу. Примеров можно привести много, и не аналогии ради, ибо *дело тут не в аналогии, а в сходстве по существу...* (курсив наш – А.А.)»¹.

«Я подчеркиваю, что в этих явлениях (пространственно-материальных ощущений в музыкальной речи – А.А.) скрывается нечто большее, чем простые ассоциации...; эти впечатления вещественного и пространственного возникают уже при непосредственном ощущении от звучания и глубоко связаны с первоисточником музыкального становления.»²

Когда Стендаль говорит: «основа музыки – это физическое удовольствие» (Письма о славном композиторе Гайдне, письмо 12), то эта мысль в ее общности сколько-то справедлива лишь по той причине и лишь в том смысле, что европейский музыкальный тон идентифицируется как массивное звуковое тело, со всеми вытекающими последствиями, но отнюдь не просто в силу того, что музыка «звучит». (Имеются музыкальные стили, – вне-европейские, пост-европейские, – относительно которых мысль Стендаля неприемлема).

В европейской традиции Стендаль не одинок. Выраженный физиологический компонент в природе музыкально-эстетических реакций – выраженный сравнительно с реакциями на изобразительные и словесные искусства и шире, сам по себе, так сказать – одно из положений всей тысячелетней европейской эстетической мысли, неоднократно высказанное прямо, а чаще – косвенно.

Разительно выражено это воззрение в «Утопии» Томаса Мора (1515 год).

Мор рассказывает, что жители Утопии разделяют все «истинные» удовольствия на два рода: «одни относятся к духу, другие к телу». И в дальнейшем изложении удовольствия, связанные со словом (с литературой, философией) отнесены к духовным и только удовольствия, связанные с музыкой – к теле-

¹ Игорь Глебов. Музыкальная форма как процесс, с. 110. М., 1930.

² Э. Курт. Основы линейного контрапункта, с. 57. М., 1931.

сным. Мало этого: телесность музыкального удовольствия конкретизируется в самом вызывающем контексте.

Телесные удовольствия, говорит Мор, бывают, в свою очередь, двух видов. Один вид – к нашей теме не относящийся – это удовольствие от «здоровья, не нарушаемого никаким страданием». Другой же вид телесного удовольствия – «тот, который доставляет чувствам явную приятность. Это бывает при восстановлении того, что исчерпала находящаяся внутри нас теплота – оно достигается пищей и питьем. Другой случай, когда удаляется то, обилие чего переполняет тело: это бывает, когда мы очищаем внутренности испражнениями, совершаем акт деторождения, успокаиваем зуд какого-либо органа трением или почесыванием. Иногда же удовольствие возникает без всякого возмещения того, чего требуют наши члены, и без освобождения их от страданий, но все же при очевидном движении оно щекочет поражает и привлекает к себе наши чувства какой-то скрытой силой; *это например, доставляет нам музыка* (курсив наш – А.А.)»¹.

Обратим внимание: и для Мора эссенция телесности музыкального переживания – ощущение музыкально-звукового *движения*. Следовательно, в последнем счете, – массивность музыкального тона.

Решающая роль метафоры звуковой массы для европейского музыкального чувства отложилась в таких выражениях, как «взять звук» или «музыкальная ткань». «Взять» можно нечто материальное, и «берем» мы *только музыкальные* звуки, прочие звуки мы «даем» (издать звук, подать голос). Также и «ткань» образует только музыкальная речь. В литературной речи эта метафора если и возникает, то в связи не с самой речью, а с ее сгущением до готового стилистического продукта (лексическая ткань, событийная ткань), тогда как в музыке понятие ткани возникает сразу, вместе с самим феноменом музыкальной речи, безотносительно к стилю, к наличию законченного построения и его особенностям. «Ткань» *словесной* речи – только образный призрак в сравнении с почти буквальную тканью *музыкальной* речи.

Отметим также метафору «материала». Для литературы естественно *множественное* число в данной метафоре, «материалы» (к роману Н., к творчеству М. и т.п.), подразумевающее внешнюю аналогию со строительными материалами – «материал» для литературы это еще не самая литературная речь, а то, что предшествует ей, что идет на ее изготовление. Напротив, музыкальной речи естественно *единственное* число, «музыкальный материал», и последний означает здесь саму музыкальную речь, притом в ее основных смысловых образованиях и сгущениях. Материальна сама речь, а не то, что ей

¹ «Утопия». Книга вторая. О путешествиях утопийцев.

предшествует. А выражение «музыкальные материалы» (тематические заготовки, подготовительные наброски) как раз лишено музыкальной специфичности и представляет собой сколок «материалов» литературоведения.

(Слово о музыке широко пользуется и *вне-материальной* метафорой, – «музыкальная идея», «музыкальная мысль», – но в этом случае обычно – *избегая соприкосновения с конкретным музыкальным материалом*, – с темой, с партией, – стремясь «воспарить» над музыкальной речью в ее непосредственной данности, работать с общим характером пьесы, раздела пьесы или известного музыкального наследия в целом.)

Еще одно указание того же рода – указание на материальность европейского музыкального тона, как на сущностно-эстетическую доминанту его – заключено в известном выражении «положить текст на музыку»: «композитор N. положил на музыку стихи поэта M.». В этом сюжете композитор создает музыку на основе уже наличного текста, тем не менее, итоговое соотношение оказывается *обратным*: музыка не «ложится на текст», а неким образом оказывается *под* ним – текст «ложится на музыку». Тяжесть европейского музыкального тона – чтобы этот тон наличествовал, его требуется «держать» – обуславливает осязательно-материальную наличность и музыкально-речевой ткани, и последняя тяготеет лечь «на дно» смысловой конструкции, тогда как сравнительно нематериальное слово располагается *поверх* нее. Троп «положить текст на музыку» фиксирует, не рассуждая, фактический феномен: при наличном (словесном) тексте, композитор создает «музыку», и в то же мгновение, проходя сквозь текст, «музыка» ложится на дно – текст оказывается поверх «музыки».

Более общий феномен, но близкого содержания – взаимное расположение словесного и нотного текста в записи вокальной музыки. Словесный текст, по возможности, располагается *под* нотным – почему? В силу европейской нормы письма *сверху вниз*. Расположение подразумевает, что музыкальный текст *предшествует* словесному, и предшествует универсально, «по природе вещей», независимо от фактической истории сочинения пьесы – так же, как в выражении «положить текст на музыку». В рукописях грегорианского хора невенный – мелодический – текст приписывался к уже наличному библейскому или молитвенному тексту, но приписывался сверху – надписывался – как *предшествующий* ему на листе пергамента. В чем же заключается эта универсальная природа предшествования музыкальной речи? В органической *массивности* музыкального тона сравнительно с немзыкальным, в имманентности метафоры массы европейскому музыкальному тону.¹

¹ Наше объяснение записи словесного текста под нотным – неполное, отчасти и спорное: более массивный музыкальный звук должен был бы как будто располагаться на листе *ниже* менее массивного словесного (как в выражении «положить текст на музыку»). Два требования – чтобы в записи нотный текст «предшествовал» словесному и располагался «ниже» словесного – приходят в противоречие. Развязка противоречия лежит в обще-эстетическом плане – в эстетической конституции европейской вокальной речи. В своем месте, мы вернемся к данному вопросу и завершим его обсуждение.

(Вместе с тем, средневековая традиция преимущественного *чтения вслух* – даже наедине – указывает, что смысловая активность телесно-массивного компонента не оставалась неизменной также и в звуке (эстетической) *словесной* речи. И здесь она убывает от Средневековья к Новому времени, поскольку такова вообще одна из центральных исторических коллизий европейской культуры в широком значении слова.¹ Но только в музыке данная коллизия стала до конца эстетической и определяющей, как *alter ego* сущностно-эстетической истории европейской музыкальной культуры. Ниже мы будем возвращаться к различным – также и внемузыкальным – аспектам данной коллизии постоянно.)

Еще одна общеупотребительная метафорическая лексика: ритмические «сжатия» и «расширения».

Известно, что оба данных режима *изменчивости* речевой ткани функционируют не сами по себе, а относительно некоторого качества, подразумеваемого *неизменным*. Сама смысловая энергия их – в том, что чем основательней изменяется что-то одно, тем напряженней и бесспорней становится кардинальная неизменность чего-то другого. Что же изменяется и что остается неизменным?

Для ответа, спросим: а какой «буквальный» опыт претворяют данные метафоры – ритмического «сжатия» и «расширения»? Опыт преобразований *упругой физической среды*, конечно. Сжимая и расширяя такую среду, мы меняем ее объем, внутренние напряжения, *масса* же ее сохраняется неизменной. В музыкально-ритмическом «расширении» или «сжатии» неизменной – не подлежащей исчезновению или приумножению – остается *материя музыкальной речи*, в основе которой – метафорическая материальность (массивность) музыкального тона. В существенном смысле, эту материальную неизменность музыкально-речевой *ткани* мы и подразумеваем, говоря о ритмических расширениях и сжатиях данной речи, и лишь во вторую очередь, более поверхностно – данные мелодическую линию, гармонические краски и проч.

Важный момент заключается в том, однако, что метафоры «сжатия» и «расширения» лексически и по музыкальному смыслу принадлежат не европейской культуре вообще, а, говоря принципиально, – только *классической стилистике*. К этому положению – к *стилистической обусловленности* обеих данных метафор и смыслового содержания самих данных явлений, обусловленности, вполне выводящей их из пределов музыкальной психологии, – мы вернемся впоследствии, в связи с вопросами *метра*.

(Дальнейший важный момент: современная практика *нотированного ритмического нюанса*, которая, собственно говоря, исключает из феномена ритмической изменчивости как раз это содержание «сжатия» или «расшире-

¹ Первым человеком европейской (после-античной) истории, читавшим про себя, а не вслух, называют Блаженного Августина.

ния» речи. Чужеродность данной практики самым основам европейской музыкально-эстетической ментальности – луч, освещающий генетическое обилие музыкального тона на рубеже XIX–XX в.в.; подробнее см. ниже.).

О происхождении метафоры массы надо сказать то же, что о высоте. Хотя эта метафора «тренируется» в нас многими внешними факторами¹, но глубины и значительности она достигает только в силу ее укорененности во *внутреннем* опыте: в низких звуках живет ощущение обширных грудных полостей, с массивными мышцами и ребрами, в средних звуках – сравнительная тонкость горловых полостей, в высоких – чувствительность мелких полостей лица². Именно потому что масса и производная от нее тяжесть музыкального тона коренятся в интимно-внутреннем факторе вокализации, они отличаются от своих «прообразов», физических массы и тяжести, отнюдь не только своей метафоричностью. Относительно физических качеств, сознание – пассивно. Оно – *не субъект, а* (через сенсорность) *объект их активности* и в этом смысле, так сказать, безжизненно относительно них. Но относительно массы и тяжести музыкального тона сознание – не просто активный субъект, но только его, сознания, эстетической активностью они и порождаются из телесных напряжений вокализации. Поэтому метафорические масса и тяжесть тона существуют только как эссенция жизненной активности, органической и эстетической одновременно. Они всегда и всецело – одушевленные масса и тяжесть. Беря на руки живое либо то же, но бездыханное тело, мы имеем дело с одной и той же *физической* массой и тяжестью, но что касается субъектного/объектного («живого», «мертвого») качества массы и тяжести, различие этих тел – неизмеримо и, можно сказать, потрясающе для сознания. Таково и различие тяжести музыкального тона от тяжести как явления физики. Последняя – объектна и предметна («мертва»), первая – имманентно одушевлена.

¹ «Низкие звуки богаче обертонами, большой предмет издает более низкий звук, ..., голос мужчины ниже, чем голос женщины или ребенка». (Л.А. Мазель, В.А. Цуккерман. Анализ музыкальных произведений, с. 64. М., 1967).

² Известны традиционные ключевые фигуры, означающие чтение текста октавой ниже записи:  и . Общий смысл этих фигур один и тот же: ключевой знак становится более громоздким, массивным, отягощенным (сравнительно с одним скрипичным ключом), подразумевая, что речь движется по более массивным тонам, нежели те, которыми она записана. Но обратим внимание: эти нотации сложились для записи только вокальной речи – феномен тяжести тона в ее связи с высотой/частотой тона хотя илицо во всей (европейской) музыкальной речи, но коренится – в вокальной.

Аналогию музыкально-метафорической тяжести (тона) и физической тяжести с тяжестью живого и мертвого тела мы привели неслучайно – в русле как раз этой аналогии различие метафорической тяжести от физической было впервые осознано и формулировано теоретической мыслью XIII века. Данный век – со 2-й четверти его, по иссякновению школы Нотр-Дам – ключевой в интонативной биографии европейской музыки. В это время еще живы все связи с первоосновой европейской музыкальной культуры, грегорианским хоралом, а с другой стороны, данная первооснова, подвергнутая на протяжении XII-начала XIII в.в. воздействиям многоголосной практики, выходит из состояния не рассуждающего органического единства, обнаруживает свои генетические показатели, становится материалом *рефлексии* общественного музыкального сознания¹. Тогда-то, начиная с И. де Гарландии, и складывается трехвидовая классификация музыкальных звуков, в которой *вокальный* звук – т.е. собственно музыкальный тон, *gesta vox* – характеризуется как *plena*, а *инструментальный* звук, о котором Ламберт говорит, что это именно звук, а не тон, и во всяком случае не эстетизованный тон (*sonus, non vox, id est vox non artificialis*)², характеризуется как *cassa*³. Оба определения, *plenus* и *cassus*, многозначны и резонируют всем эстетическим показателям вокального и инструментального звука XIII века, в частности – вышеуказанной оппозиции «живой» тяжести вокального тона – «неживой» тяжести невокального (инструментального) тона. *Plenus* это тяжелый, массивный, богатый и чреватый жизнью (*plena femina* – беременная), а также полный и удовлетворенный (последние качества фиксируют эстетически-итоговый показатель вокального тона – наличие в нем потенциала формы, см. следующую главу). А *cassus* это безжизненный, бесплодный и даже полый – музыкально-метафо-

¹ XIII век – французский, прежде всего – и в области научно-литературной известен как первый век «сумм» и энциклопедий, а также энциклопедического элемента в романах и поэмах, век рефлексии и обобщения (Стендаль в «Записках туриста» называет 1200-й год рубежом «возрождения мысли»). Альберт Великий, Брунетто Латини, Фома Аквинский, Готье из Меца, Жан де Мен (автор 2-й части «Романа о Розе») – главные имена в данной связи. Трое первых – не французы, но и их путь, не только биографический, но и идеологический, решающим образом пролегает через Париж (через университет, в частности). Брунетто, живя во Франции в изгнании, и «Книгу о сокровищах» написал по-французски.

² CS, I, 278a

³ *Omnium aliorum sonorum triplex est modus: unus in plentitudine vocis; alter est sub voce cassa... (De musuca mensurabili positio. – CS, I, 97b).*

рическая масса тона может быть только одушевленной; если из нее исчезает жизнь, исчезает и она сама. Инструментальное звукопорождение и в любом случае несопоставимо с вокальным по глубине взаимодействия с организмом, поэтому для XIII века (в контексте вокальной стилистики) тяжесть инструментального тона, вне развитых механизмов его эстетизации, если вообще налична, то – как внешняя объектная физическая тяжесть в сравнении с одушевленной, субъектной тяжестью вокального тона.

Оппозиция *recta vox/cassa vox* – ее осознание, конституирование и характеристика – одна из напряженных подспудных коллизий XIII века, исполнения эстетически-острых подробностей. Впервые данная коллизия обнаруживается, как сказано, во второй четверти века в *De musica mensurabili positio* Иоанна де Гарландии. В начале трактата (в первой главе) Иоанн говорит, что звуки музыкальной речи бывают трех видов: *vox recta*, *vox cassa* и *vox amissa*, – и более, на всем протяжении работы, *vox cassa* не упоминается (*vox amissa*, «чистый тон», – выражение, обозначающее паузу, – в дальнейшем толкуется, по самым кратким образом, что также неслучайно). Таково следовательно уже-наличное, но пока допускающее только конституирование («дальнейшее – молчанье») положение *невокального* тона в данный период, подводящий черту под работой парижской школы.

А уже через несколько десятилетий об этой оппозиции настойчиво и подробно говорят сразу два автора – магистр Ламберт («псевдо-Аристотель», *Tractatus de musica*, ок. 1275 г.) и анонимный автор из Сен-Эмерама (1279 г.), оба – хорошо знакомые с работой Иоанна, а Аноним – также и с работой Ламберта. У обоих авторов теперь это именно оппозиция, освобожденная и от *vox amissa*, и с тем вместе, от нейтрального классификационного элемента (*no* и *vox amissa* резко – даже еще быстрее – растет в своем значении в ближайшие десятилетия после Иоанна: уже ок. 1260 г. его подробно трактует Франко Кельнский). Каковы же их наблюдения? Они во многом различаются (хотя и непротиворечиво), но прежде всего они *совпадают* – в том, что ближайший и основной образец *cassa vox* это звук *музыкального инструмента*.

Ламберт говорит об этом звуке, что он «призрачный» (*non vera*) и «пустой» (*ficta*). И здесь же приводит еще один образец *cassa vox* – тон *детского голоса*, не прошедший мутацию и неспособный полнозначно созвучать с *vox recta* (*quia cum recta voce rectam non potest dare concordantiam*)¹. К этому фундаментальному наблюдению мы ниже вернемся.

Автор из Сен-Эмерама подтверждает, что *cassa vox*, будучи порожден «искусственным» музыкальным инструментом (в противоположность «естественному» инструменту вокализации), является «не тоном, а звуком»

¹ CS, I, 278a

(sonus, non vox), получаемым и произносимым лишь в относительном смысле. Для дальнейшей характеристики он использует созвучие «cassus» с «quassus» – «опьяненный», «отуманенный», «нарушенный», – и говорит, что, в качестве quassa, такой тон несовершенен, неполон и опустошен (est idem vox imperfecta aut etiam semiplena, per sonos variouis diminuta). А поскольку tempus (единица пульса) не имеет для cassa vox определенного значения, последний также подвержен дробности и несовершенен подобно семибравис¹.

В последующие века, а в гомофонно-гармоническую эпоху в особенности, эволюция музыкального тона эстетизовала и инструментальный звук – эстетизовала невероятно далеко за пределы, доступные ему в XIII веке, до полного наружного равноправия с вокальным тоном и едва ли не до возобладания над последним. Но тем красноречивей, что даже и в этих условиях XVII–XIX в.в. *основа* интонативных чувствований остается прежней, той же, что и в XIII веке, как имманентный характеристический показатель европейской культуры в целом, ее идентифицирующий и определяющий самое наличие ее. Такова, действительно, вся система регистровых, тембральных, вообще интонативных представлений гомофонно-гармонической эпохи, начиная с самой метафоры «пения» (кантилены), распространенной здесь на любую инструментальную речь. В классическом оркестре качества звуковой массы и плоти – основная «координата», упорядочивающая эстетику тембров духовых и струнной групп. А наименее выражены данные качества у инструментов *ударной* группы, именно поскольку звукопроизводство здесь – наиболее чуждое вокализации (*фортепиано* – семейство исключительное – мы рассмотрим в главе IV). «Взять» звук здесь по-прежнему естественно прежде всего в пении, с меньшей достоверностью его можно «взять» на деревянном духовом и на струнном инструменте, о медном духовом инструменте уже надо сказать, что он в равной мере «берет» звук и «издает» его, и, наконец, «взять» звук на ударном инструменте можно только в порядке речевой инерции и аналогии.

Сюда же относится влиятельная в гомофонно-гармонической эстетике метафора «теплого» и «холодного» звука. Ведь звук имеет теплоту лишь поскольку он, прямо или косвенно, *вокальный* звук. Теплота звука – теплота моего тела. Низкие регистры (до известных пределов, *сообразных с вокализацией*) более склонны к теплоте, потому что производство низкого звука глубже захватывает организм.

¹ H. Sowa. Ein anonymer glossierter Mensuraltraktat 1279; S. 23. – Kassel, 1930.

И, в прямой связи, теплый звук, вообще говоря, материальней и весомей холодного (звуковое *тело* – это мое тело).

Как и для высоты, однако, для метафоры массы ее укорененность во внутреннем (вокальном) опыте означает только потенциальную возможность эстетической разработки, которая превращается в реальность в условиях общественного спроса на нее, ее культурной желанности. Таким образом, и метафора массы, вслед за высотой, *характеристична* той музыкальной культуре, в которой она активна, а в частности – и может быть, прежде всего в ряду мировых культур – культуре европейской. Характеристичность метафоры массы музыкального тона для европейской культуры осознается в наше время особенно остро при сопоставлении с культурой *двадцатого века*. Насколько красноречиво сохранение базовых интонативных чувствований, высказанных в XIII веке, на протяжении следующих шести веков, настолько разительно преобразование их на протяжении последнего века.

В контексте музыки XX века мы уже не скажем о звучании ударного инструмента, что его безмассивность противопоставляет его вокальному, струнному и духовому звучанию – скорее, эти последние стремятся овладеть также и данным качеством. Отныне звук, генетически невокальный – уже не *cassa vox*, «мертвый тон», он располагает потенциалом эстетической жизни, в частности и будучи «полым». Тоновая метафорика ударного происхождения теперь не только эстетически-полнозначна, но по-своему даже универсальна: ударный компонент прорастает самый музыкальный тон XX века, независимо от механизма порождения – вокального, струнного, духового – соединяясь с традиционными метафорическими компонентами в новые «породы» тона, от остро-аналитического до упруго-спортивного. Наоборот, уже собственно вокальная (непреобразованная ударом) генетика почти неуместна в этом тоне. Музыкально-эстетический потенциал уже не сосредоточен всецело в звуке, который может быть «взят» – необходима также активность отчуждения, ограничений присвоемости звука. На этом пути интонационность XX века идет и дальше актуализации ударного компонента (хотя данный момент остается центральным, определяющим интонационный баланс века – двух третей века, во всяком случае). Почти во всех вновь изобретенных музыкальных инструментах производство тона осуществляется за счет электричества. Для эстетического сознания такой тон порождается

из неограниченного резервуара безличной неорганической энергии, и в его метафорике, следовательно, исчезают следы *расходуемой* на его продукцию мускульно-органической энергии («расходование» в его ценностном значении коррелятивно «убавлению»; что не подлежит убавлению, не подлежит и расходованию). Такой тон для эстетического сознания более, чем бесплотен – он не вполне укоренен в опыте бытия, (Еще дальше – в пределы «братства» с неорганическим тоном – идет рок-музыка последней четверти века. Но существенная перспектива этого движения остается неясной. В «серьезной» музыке данное движение уже отозвалось, однако.¹)

Полноправие безмассивных компонентов в музыкальном тоне XX века сближает его – пусть отчасти наружно – со звуком *словесной* речи. Отсюда – распространение прозаических текстов в вокальной музыке и бурная актуализация сатирического, гротескного, иронического, «публицистического» музыкально-речевых планов и соответствующих жанровых образований.

На первый взгляд, можно было бы возразить, что прозаические тексты распространены также и в музыке вокальных эпох. Но это верно только в обиходном понимании, а в том эстетически-принципиальном значении, в каком прозаические тексты актуализуются в музыке XX века, это не так. Неверно сказать, что хоральный или вокально-полифонический стиль «обращается» к прозаическому слову, «находит его эстетически-адекватным себе», – вокальные стили прежде всего *безразличны* к данному рубежу в слове. Больше того, эстетически, они не знают о существовании данного рубежа, поскольку обращаются к иным слоям слова, не к тому, в границах которого осуществляется оппозиция стихотворной/прозаической речи. В то время, как прозаическое слово в вокальной композиции XX века это сознательно и существенно – прозаическое слово. В своем месте мы рассмотрим эти вопросы подробно.

(Другой, не менее существенный и в конце концов близкий аспект. Выйдем за пределы структурных показателей стиха, при всей их значительности, – стопа, строка, рифма, строфа, – спустимся на уровень самой эстетики прозаической и стихотворной речи. Коротко и суммарно – на уровень конституции

¹ Эстетика электроинструментов и неограниченной энергии звукопорождения взаимообусловлена с вкусом к непрерывному, неограниченному во времени («вечному») музицированию (конечно, и к определенному характеру этого «музицирования»). В 1943 году по заказу изобретателя дискотеки Джимми Савиля впервые изготавливается система двух проигрывателей, позволяющая запускать одну пластинку за другой без перерыва. С тех пор этот соблазн вечного звучания не уходит из поп-музыки, совершенствуясь в технической реализации.

прозаического слова и стихотворного слова. И мы найдем, что прозаические тексты в грегорианском хорале, в полифонии готики и Возрождения это *так сказать* прозаические тексты, в pendant тому, что и сама Библия – изложенная «стихами» – это так сказать проза. Тогда как тексты в операх А. Берга или, в особенности, С. Прокофьева умышленно прозаичны («до мозга костей», заключают эссенцию прозаической речевой активности.) Надо сказать, что среда массивно-телесных напряжений утрачивает свою первичную и универсальную необходимость не только в музыкальной, но в эстетической культуре XX века вообще. О причинах говорить не приходится – они даются амальгамой всей био-социо-культурной действительности. Недоступность анализу здесь так велика, что даже наиболее эзотерическому виду словесной речи – поэзии – и даже только *констатация* данного события становится доступна *непосредственно* только после второй мировой войны (*косвенные* констатации развернуты, однако, уже у Г. Аполлинера). Так у И. Бродского: «Ибо все в барыше

от отсутствия, *от*
бестелесности: горы и доли,
медный маятник, сильно привыкший к часам,
Бог, смотрящий на все это дело с высот,
зеркала, коридоры,
соглядатай, ты сам (курсив наш – А.А.)».
(Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова; XIV. 1974 г.).

Соблазн бестелесности распространяется прежде всего на эссенцию всякой телесности – землю, «горы и доли», и только затем – на более эфемерные субстанции. (Такова природа и многочисленных «геометрических аллюзий» Бродского: эстетизованные круг, треугольник, квадрат, параллельные и перпендикулярные прямые звучат многими смыслами, но сам эстетический потенциал они получают как раз в силу их отчетливости и бесплотной призрачности одновременно.)

Вернемся к европейской музыкальной культуре. Основной факт, что касается метафоры массы в тоне, заключается здесь в культивации *двух форм* массы: текучей и телесной. В первом случае, тон способен деформироваться, растягиваться, даже «литься», и его частотные размеры на шкале – непредусматриваемы. Во втором случае, тон – звуковое *тело*, хотя и допускающее ту или иную меру эластичности, но лишь в пределах своего основного качества телесности. В стилях, где в музыкальном тоне господствует *текущая* массивность, метафора высоты не подлежит регламентации в жестких структурных нормах, поэтому возможности записи высотного профиля напева ограничены. Напротив, если в тоне господствует *телесная* мас-

сивность, высота получает такую качественную определенность, при которой запись становится возможной.

В истории европейской музыки оба данных качества тоновой массы всегда налицо. Ни на одной стадии ни одно из них не вытесняет другое полностью. Но их соотношение решающим образом меняется, составляя, во всякий исторический момент, коренную характеристику тона. Общий закон, организующий историю европейской музыки, заключается в том, что *текучесть предшествует телесности и постепенно вытесняется последней*. В народных и дохристианских культурах, из чьих недр вышла европейская музыка, масса в тоне, по преимуществу, текуча. Собственно европейская музыкальная культура и возникает как культура отвердения массы в тоне. (В наиболее общем смысле, рост телесной оформленности музыкального тона – коррелят и символ растущей ментальной индивидуации/обособления европейского человека.) Развитие *профессиональных* стилей европейской музыки совершается (начиная с хорала) в прямой связи с этим переустройством массы в тоне. Тон отвердевает и музыка профессионализуется. Параллельно (и взаимообусловленно) отвердевают структуры речи: если, переходя от хорала к вокальной полифонии, а от нее – к классическому стилю, мы наблюдаем все больше структурных норм речи и все более *крупномасштабные* нормы, это происходит не иначе, как вслед за отвердеванием самого музыкального тона. Конечная (и поворотная) точка этого процесса – классический стиль, хотя известная текучесть сохраняется в массе тона и здесь. Коренное проявление текучести массы в классическом музыкальном тоне формулирована Н.А. Гарбузовым в терминах акустики как «зонная природа» музыкального звука. Ниже мы убедимся, что по интонационному смыслу это – остаточные явления текучести тоновой массы.

Конструктивно, текучие свойства тоновой массы отчетливой всего обнаруживают себя в разнообразных формах интонационного последствия – в «мелизмах», следующих за основным тоном. На ранних стадиях европейской музыки эти формы обильны и многозначительны, а к классической эпохе они вырождаются во внешний и нечастый прием *nachschlag*'а. Сравнительная роль *vorschlag*'а и *nachschlag*'а в классической музыке соответствует сравнительной активности телесного и текучего компонентов в массе музыкального тона классического стиля.

3. Связь высоты и массы в тоне

Выше мы заметили, что к свойству тона иметь массу восходит все, что есть пространственного и мускульно-двигательного в наших отношениях с тоном. В частности, к массе тона восходит, как одно из ее проявлений, *высота* тона. Однако, роль высоты в европейской музыке так велика, а роль массы (по видимости) – так ничтожна, что утверждение о *первичности* массы и *вторичности* высоты недостаточно подтвердить только этими общими соображениями. Укажем ряд свидетельств более специальных.

«Известно, что дети в начале занятий музыкой плохо понимают термины «высокий» и «низкий» в применении к звукам и находят более удобным называть низкие звуки «толстыми», а высокие – «тонкими»¹. Другими словами, одно и то же качество звука взрослый понимает как его «высоту», а ребенок – как «толщину». Что же общего у «низкого» и «толстого»? Массивность, понятая, главным образом, как тяжесть. Итак, тяжесть наличествует в тоне для *любого* организма, но *высоту* в тоне она возбуждает только для зрелого организма, детям же, в силу особенностей их конституции и опыта, удобней объективировать массу и тяжесть через толщину, чем через высоту. Относительно музыкальной речи данное обстоятельство оборачивается эстетической ограниченностью интонативной жизни детского организма. Семьсот лет назад об этом сказал «псевдо-Аристотель» Ламберт: «Также и тон детского голоса это *cassa vox* (полый, безжизненный, бесплодный тон – А.А.)²».

Именно здесь лежит объяснение того, что *композиторские* достижения в детстве и ранней юности во все времена были относительно скромными, в резком контрасте с *исполнительскими* возможностями, которые уже в раннем возрасте бывали феноменальными: в системе европейской музыкальной культуры композиторская работа предполагает дыхательную, мускульно-двигательную, вообще *телесную зрелость*. Поэтому здесь легче назвать, например, поэтические шедевры созданные уже в юности, чем шедевры музыкальные.

(Таково исходное родовое различие музыкальной и словесной речевой активности, музыки и литературы: фактор актуальности/неактуальности телесно-органических напряжений в музыке – прямо определяющий, в литературе – немалый, но все-таки косвенный, даже в поэзии, не говоря о прозе. Музыкально-речевой и словесно-речевой «смысл» различны по самому *habitus*'у.

¹ Психология музыкальных способностей, с. 70.

² Etiam et vox pueri, non mutata, dicitur esse cassa...

Поэтому музыкальная и литературная культуры одной эпохи и этноса, в пределе – одного субъекта, могут принадлежать разным культурным стратам. Литература греческой античности, скорее, – «европейского» *habitus*'а, а музыка, мы видели, – скорее, «азиатского».)

Еще одно явление – *вибрато*. С известного времени (середина XVIII века) вибрато – постоянный компонент вокализации, в поставленных голосах и в непоставленных, и достигает величины полутона. В речи же вибрато, вообще говоря, отсутствует (наблюдается лишь в отдельные специальные моменты). Таким образом, музыкальное интонирование, и только оно, требует покачивания звука. Почему? Потому что покачивание стимулирует ощущение тона как звукового *тела*, аналогично тому, как покачивание предмета на руке дает ощущение его массивности. На мгновение рука отпускает предмет, чувствует, как он ее настигает, возвращает в прежнее положение, снова отпускает и т.д. – полусознательно, много раз, сливающихся в одно ощущение оформленной массивности, удерживаемой на постоянной высоте. Сходным образом, в гомофонно-гармоническом стиле вибрато является механизмом превращения звука в звуковое тело, имеющее тяжесть и высоту – в тон. Определенность звуковой частоты в известных пределах приносится в жертву возбуждению массы звука и *через нее* – высоты. (Известно, что активное вибрато сообщает тону «низкий тембр», который иногда – например, у церковного колокола – достигает отчетливости «унтертона», звучащего октавой или двумя ниже фактического звучания.)

Вслушиваясь внимательней, можно заметить, что вибрато – это не только покачивание звукового *тела*, но частично – расслабление и сокращение некоторой упругой оболочки, в которую заключена *текущая* тоновая масса. С другой стороны, вибрато – ближайшее проявление *зонной природы* музыкального звука. И мы находим, следовательно, в зонности гомофонно-гармонического интонирования явление остаточной текучести тоновой массы. Но именно остаточной – ограниченной и преобразованной принципиально-*телесным* статусом тона.

Обратимся к наиболее важным свидетельствам обусловленности высоты тона его массой – к тем, которые дает сама музыкальная речь. Рассмотрение основного объема этих свидетельств выходит, правда, за пределы настоящей главы, поскольку такие свидетельства стилистически специфичны: в каждом стиле они – свои, сообразно с конституцией его музыкального тона. Поэтому здесь ограничимся несколькими фактами из практики классического стиля.

Ряд красноречивых явлений сложился в классическом стиле в *крайних инструментальных регистрах*, высоком и низком. Это – те регистры, где постепенно обнаруживается невозможность даже внутреннего, подспудного усвоения тонов как вокальных по природе. Как только дает себя знать эта невозможность достаточного телесного усвоения тона, из него начинает «испаряться» свойство массы, и, как результат, развиваются аномалии в звуковысотных чувствованиях.

Суммарное выражение этих явлений дается известными экспериментальными данными, указывающими, что в крайних регистрах нарушается параллелизм звуковысотных ощущений изменениям звуковой частоты. Согласно этим данным (полученным в последних десятилетиях XIX и первой половине XX в.в. и, конечно, не независимым от господствовавшей эстетической традиции гомофонно-гармонической культуры), ощущения роста высоты пропорциональны изменениям частоты в диапазоне от C до c^3 . На прилегающих участках шкалы снизу и сверху, E_1-C и c^3-c^4 , динамика звуковысотных ощущений снижается, а на звуках ниже E_1 и выше c^4 – исчезает. Отметим, как близко соответствуют эти данные возможностям певческого голоса. Высота растет пропорционально частоте как раз в диапазоне пения (нормальная нижняя граница низких голосов – E , а верхняя граница высоких голосов – c^3). Прилегающие участки ослабленной звуковысотной динамики суть те, где мы еще способны к *потенциальному* производству вокальных напряжений, к «мысленному» усвоению звука как вокального (большая часть этих звуков доступна, впрочем, и реальному интонированию для исключительно низкого или исключительно высокого голоса: бас-октавист русского хора достигает F_1 , высокое колоратурное сопрано – g^3). Наконец, ниже E_1 и выше c^4 (все границы здесь, понятно, приблизительны) звук перестает существовать для нас как вокальный, тем самым утрачивая свойства массы, тяжести и высоты.¹

Н.А.Римский-Корсаков в «Основах оркестровки» для всех инструментов отмечает изменения в качестве звука прежде всего во

¹ Приведем, к слову, зарисовку Гоголя в «Мертвых душах» – русский бас-октавист изображен в полноте национального своеобразия своей *натуры*, а не только локализации, как таковой: «... как хрипит певческий контрабас (нижний предел у баса-октависта и у контрабаса, в самом деле, совпадают, примерно – А.А.), когда концерт в полном разливе: тенора поднимаются на цыпочки от сильного желания вывести высокую ноту, и все, что ни есть, порывается вверх, закидывая голову, а он один, засунувши небритый подбородок в галстук, присев и опустившись почти до земли, прокусывает оттуда свою ноту, от которой трясутся и дребезжат стекла».

вневокальных регистрах, высоком и низком: «...звuky смычковых, лежащие вне пределов человеческих голосов, ...теряют выразительность и теплоту тембра»¹. «В каждом из деревянных духовых инструментов я отличаю *область выразительной игры* (курсив автора – А.А.)... Термин «область выразительной игры»... неприменим к малой флейте и контрафаготу, не обладающим этой областью и принадлежащим к разряду красочных, а не выразительных»²; «.. *область выразительной игры* (курсив автора – А.А.) возможно проследить и в этой (медной – А.А.) группе, в середине их звукорядов. Подобно малой флейте и контрафаготу, понятие о выразительной игре почти неприменимо к малой трубе и контрабасовой трубе»³. Композитор говорит в общепринятых выражениях – «выразительность» игры или звучания и т.п. – но более основательно подразумевается, конечно, оскудение *смыслового потенциала* музыкального тона во вневокальных регистрах, а этот потенциал обусловлен, в последнем счете, потенциалом массивных и высотных чувствований в тоне.

М.И. Глинка в «Заметках об инструментовке» перечисляя кратко «прибавочные инструменты» оркестра, называет те же *piccolo* и контрафагот, но *только о piccolo* замечает то же, в сущности, что и Римский-Корсаков: «дрянной инструмент, без интонации (курсив Глинки – А.А.)». Почему? Потому что, в самом деле, из двух данных инструментов только у *piccolo* ее «собственный» регистр (недоступный большой флейте) весь расположен вне вокального диапазона, а у контрафагота его собственный (недоступный фаготу) регистр частично еще вокальному диапазону принадлежит⁴.

¹ Н.А.Римский-Корсаков. Основы оркестровки, ч. I, с. 11. — Берлин-Москва-Спб., 1913.

² Там же, с. 17.

³ Там же, с. 33.

⁴ Отзыв Глинки о *piccolo*, может быть, справедлив, может быть — нет (единственного ответа на этот вопрос не существует, очевидно), важно другое: в контексте классической эпохи (шире: европейской музыкальной культуры) он *уместен*, а в контексте культуры XX века (шире: пост-европейской культуры) — уже *неуместен*, и не иначе, как в связи с тем, что метафора массы/тяжести тона *утрачивает теперь свое генетически-определяющее значение*. «Своеобразное «пустое» звучание нижних тонов пикколо может в надлежащем окружении оказаться очень эффективным», — говорит автор XX века и иллюстрирует свою мысль цитатой из 7-й симфонии Шостаковича (У. Пистон. Оркестровка. С. 137. М., 1990). Возвращаясь к XIX веку и к отзыву Глинки, не будет лишним привести, что говорит Э. Праут. Его «Оркестровка», опубликованная в 1897 году, рассматривает *piccolo* как безусловного общепризнанного участника флейтового семейства классического оркестра. Однако: «Использованная неудачно, малая флейта сообщает музыкальной речи тривиальность».

В музыкально-речевом контексте (классического стиля) в иных случаях, даже более важных и частых, аномальные явления в динамике звуковой массы и высоты не столько *вынуждены* регистром в буквальном смысле, сколько их вынужденность *имитирована* надлежащим звуковедением: регистр *как бы* очень высок или очень низок. Та же кажущаяся высота, малая или большая – но уже за счет особенностей тембра и/или звуковой атаки – в низком регистре флейты *ricciolo*, в высоком регистре контрафагота и т.п. Для нашей настоящей темы, однако, различие между «фактической» и «кажущейся» высотой несущественно: эстетически они равнозначны и происхождение их общее.

На аномалиях звуковысотных чувствований *вследствие аномалий массы в тоне* основаны излюбленные классическим стилем мелодические «истаивания»: звук, уходя за пределы досягаемости вокализирующего организма (фактически или как будто), становится бесплотен, отчего высота его в содержательно-интонационном отношении *перестает расти*, становится «бесконечно большой». Линия «тает», оставаясь на месте, подобно тому, как тает в небе воздушный шар: в известный момент, мы перестаем понимать происходящее с ним как удаление (поскольку перестаем ощущать его телесность – удалиться нечему), а только как растворение, таяние. Такие эффекты ясно указывают, что закономерные высотные чувствования в звуке – неголосовым так же, как и голосовом – сохраняются лишь до тех пор, пока в известном потенциальном смысле звук продолжает оставаться голосовым.

В низком регистре явления того же смысла указал Г. Риман, заметив «призрачную бестелесность» низких и тихих стаккатных звуков¹. «Неестественная» артикуляция тонов массивного регистра как немассивных (быстро, тихо, стаккато) ведет к призрачному искажению массы в них, и это немедленно отражается на звуковысотном рисунке.

Один из таких образцов – в Скерцо 9-й симфонии Бетховена (средний раздел, Presto, Alla breve):

1а *Presto (or all.)*

1б

¹ H. Riemann. *Musikalische Dynamik und Agogik*, S. 17. – Heidelberg, 1884.

В примере 1а – контрапункт фаготов к теме данного раздела, в примере 1б – тот же контрапункт у скрипок. В контрапункте фаготов регистр, сам по себе, – не такой низкий, но для стаккатирующей артикуляции в темпе presto он низкий достаточно, чтобы тоновая масса оказалась в неестественных условиях. В результате, в звуковысотном рисунке обозначается аномальная, для классического стиля, тенденция к равноправию восхождения и спуска. Налицо даже *большая легкость в восхождении*: спуск на дециму d^1 -H занимает 11 четвертей и содержит в начале противодвижение, а возвращение к d^1 занимает 7 четвертей и сплошь прямолинейно. Восхождение в конце примера также прямолинейно и содержит скачок на тритон. А в примере 1б тот же контрапункт звучит во 2-й и 1-й октавах, где тоны, по массивности, легко допускают данную артикуляцию, и звуковысотный рисунок нормализуется: симметричное движение вниз–вверх (d^1 -H- d^1) опущено; восхождение у 1-х скрипок уже не вполне прямолинейно, в его заключение дается спад a^2 - g^2 - fis^2 , отвечающий потребности в оседании после прямого подъема; в самом восхождении h^1 - a^2 прямолинейность компенсирована тем, что оно совершается *по трезвучию*.

(В истории европейской музыкальной культуры основной стимул к формированию трезвучия как обособленного единства как раз и заключался в том, что трезвучие здесь – такой микрокосм в объемлющем макрокосме диатонической шкалы, в пределах которого резко слабеет власть тоновой массы. В *классической* музыке отсюда – гармонические фигурации по звукам *одной* гармонии, свободно восходящие и нисходящие, не обремененные тяжестью¹. Тогда как в фигуративной смене гармоний сейчас же обозначаются скрытые постепенные голоса и вместе с тем – телесное напряжение подъема или спуска.)

Разберем еще следующий образец («Иван Сусанин», II д., Танцы):

¹ Поэтому в партитурах классической эпохи гармонические фигурации чаще встречаются в партиях виолончели, чем в партиях альты и скрипки: эстетически-ценное, в условиях классической эстетики, возобладание над тяжестью в тонах гармонической фигурации, работает эффективнее на более массивных тонах виолончели, нежели на менее массивных – альты и скрипки.

♩
Allegro moderato. M. M. $\text{♩} = 88$.

Это – вариант основной темы вальса (в коде). Вариантное развитие начинается со второй половины 1-го такта. Новый мотив строится как восходящий импульс и его разрушение. Присмотримся к интонационной логике этого мотива. Начальная фаза – трель на dis^3 . В чем содержание классической трели? Почему о речи, уснащенной трелями, говорят, как о «грациозной», «изящной», иногда – «призрачной»? Почему трель и тремоло присущи метрически *-легким* фазам (предыктам), а также характеризуемым *безмассивностью* тона *высокому регистру* и *ударному инструменту* (литаврам)? Потому что быстрая смена направлений адекватна *малой инерции*, следовательно – *ослаблению массы* и *тяжести* в тонах¹.

Итак, данная трель означает ослабление тоновой тяжести на сопряжении dis^3-e^3 . Почему же на этом восходящий импульс иссякает и сменяется падением в тонику a^2 ? Потому что за тремолированным *полутоновым* шагом dis^3-e^3 следует нетремолированный *целотоновый* шаг e^3-fis^3 , на котором действие тяжести восстанавливается. Одолеть этот массивный шаг не под силу данному импульсу,

¹ Но на *щипковых* инструментах – на арфе, например – вопреки невыраженности метафоры массы в щипковом тоне, трель (в классическую эпоху) избегается, разве в высоком регистре. В эпоху итоговой инструментализации европейской музыкальной культуры (после XVII века, а крупным счетом – после Возрождения) щипковые инструменты, прежде всего – лютня, вообще отходят на периферию, в область частного музицирования. Метафорика щипкового тона избыточно богата *вне-европейскими* интонативными компонентами. Сообразно, уклонение классической эпохи от трели на щипковом инструменте от противного обнаруживает/доказывает существенно-европейскую интонативную конституцию данной фигуры в классической (а прежде того – в галантной и предклассической) стилистике. Ту конституцию, которая и дала трели заметное место в словаре речевых клише целой (гомофонно-гармонической) эпохи.

исполненному трепета. То же повторяется в т.т. 2, 3. А в третий раз для одоления целотонового рубежа трель вводятся и здесь. Эта трель в начале 4-го такта, в самом деле, оказывается переломной. Падение в тонику уже не развивается, вместо него, на неизменном мелодическом e^3 возникает отклонение в $F\ dur$. Смысл отклонения двоякий: в e^3 вносится восходящее тяготение, завершающее освобождение данного тона от власти тяжести, а нисходящее движение средних голосов, *cis-c*, удовлетворяет ту потребность, которая побуждает отводить руку назад перед броском, – потребность в пространстве для приобретения инерции. Теперь все готово для главного события. Оно совершается разрешением в тонику $F\ dur$ 'а со скачком вводного тона e^3 в тоническую терцию a^3 , «через голову» тонической примы, здесь имеющим смысл *бесконечного скачка*. Тон, утративший тяжесть, будучи брошен, улетает в бесконечность, исчезает, чем и обусловлена пауза в начале 5-го такта. А после паузы совершается постепенное возвращение «тоновой субстанции» из бесконечности, ее материализация, воплощенная в репетициях по хроматической гамме с остраненной артикуляцией (*portato*). В итоге, участок со второй половины 4-го такта до d^3 6-го такта дает распространённую фигуру «скачка с заполнением», но выполненную аномально: скачок e^3 - a^3 метрически двусмыслен (ямбичен по положению относительно тактовой черты и гармонизации и хореичен по ритмизации и реальной артикуляции), а заполнение совершается с безжизненной ровностью («в оцепенении») всех рисунков – звуковысотного, ритмического, артикуляционного.

Этого рода возвращения из высокого регистра встречаются не так редко. Вот еще образец («Вильгельм Телль», Увертюра):



Скачку e^3 - a^3 примера 2 аналогичны по интонативному смыслу многочисленные образцы восходящих скрипичных пассажей (иногда глиссандо), завершаемых октавным флажолетом (линия не кадансирует, а «исчезает» вследствие аннулирования массы в тоне).

Таковы некоторые свидетельства. Их можно было бы умножать, но, сколько бы их ни было, утверждение об обусловленности метафорической высоты тона его метафорической массой остается сомни-

тсльным, пока оно противоречит, по видимости, факту вне сравнения большей влиятельности высоты. Действительно, слово «масса» в наблюдениях над музыкальной речью встречается лишь периодически и на роли литературного иносказания, тогда как без слова «высота» любые наблюдения – среди них и все теоретические дисциплины иссякают, не начавшись. Возможно ли в этих условиях говорить о примате массы тона над высотой тона в сущностно-музыкальных процессах?

Обращаясь к этому «обману музыкальных чувств», ограничимся его *внутримузыкальными* причинами и механизмами, для начала заметив, однако, что и в наших отношениях с физическими массой и высотой налицо аналогичный обман чувств: хотя масса первична и только ею обусловлено явление высоты, но моя *сознательная* чуткость обращена, прежде всего, к высоте. (Если, находясь на высоте, я боюсь упасть, – чего я боюсь? Высоты и только высоты. О своей массе я и не думаю, хотя, будь у меня масса, как у пушинки, мне нечего было бы бояться высоты.)

В музыке осознанность и отчетливость самого феномена высоты – сравнительно с массой – намного возрастают против реальности из-за тех изменений, которые претерпевают высота и масса (главным образом, масса) при перенесении их из реальности в музыкальные тоны. Если высота при этом по-прежнему остается *атрибутом тона* – как в реальности высота всегда атрибут какого-то тела и не существует сама по себе – то масса, в отличие от реальности, получает здесь сильнейшую склонность эмансипироваться от конкретных тонов, превращаясь в ощущение массы, как таковой. Это явление всем известно: только в покоящейся шкале масса выступает принадлежностью отдельных тонов, но стоит начать движение, и уже не сами тоны имеют массу, а некоторое ощущение массы, называемое инерцией движения, *передается* по тонам, от одного к другому. Инерция звукового движения постоянно звучит в европейской музыкальной речи (инерция же есть *синоним* массы), и ощущение массы в *отдельных тонах* может при этом падать: масса передается по тонам, не успевая их обременять: масса существует вне тонов.

Со своей стороны, и тоны в определенных предельных случаях, принципиально показательных от противного, могут существовать вне массы. В теоретических работах Средних веков и Возрождения (с Исидора Севильского) традиционным было символическое сопоставление тонов музыкальной шкалы, нотированных буквами, – плане-

там. Последней, высшей точке этой иерархии – области *неподвижных* звезд – также сопоставлялся конкретный тон, но обычно уже *отвлеченно*: без буквенного выражения. Например, в анонимном трактате из Граца, 2-й половины XIV века: *соль* большой октавы, записанный буквой *G*, это Земля, *ля* (*A*) – Луна, *сиб* (*B*) – Меркурий, *си* (*C*) – Венера, *ре* малой октавы (*D*) – Солнце, *ми* (*E*) – Марс, *фа* (*F*) – Юпитер, *фа диез* (*G*) – Сатурн и, наконец, *ля*, *без обозначения*, – неподвижные звезды¹. Здесь тон (*ля*), символизирующий отсутствие движения и бесконечную удаленность, имеет, тем не менее номинальную «высоту», но не имеет материально-телесного (буквенного) выражения – «массы».

Эта воплощенность высоты в тоне и способность массы в широких пределах от него отвлекаться объясняют кажущийся приоритет высоты тона перед его массой, еще намного более выраженный, чем в реальности.

Далее. Освоившись сколько-то с мыслью об определяющей роли массы, мы уже без труда согласимся, что ее сравнительная незаметность не только объяснима, но что она – *необходимое* условие эффективности массы как фундамента целой культуры. Благодаря мобильности, способности мгновенно гаснуть и вспыхивать, внедряться в тоны и из них испаряться, открываться в бесчисленном разнообразии обличий (мы часто и не осознаем, что имеем дело с массой), но никогда не позволять забыть о себе – только благодаря этому масса стала вездесущей и творчески-богатой основой европейской музыкальной речи. Затрудненно-обтекаемое слово Э. Курта о «впечатлениях вещественного и пространственного... уже при непосредственном ощущении от звучания...» (см. выше) как раз адекватно значению и «повадке» тоновой массы в европейской музыке.

Принимая массу как основу, мы получаем возможность единообразного истолкования внешне разрозненных, а иногда и взаимоисключающих, явлений. С одним таким случаем мы уже встретились, рассматривая эффекты низкого регистра (пример 1). Оставаясь в границах внешних форм явления, мы вынуждены были говорить, что звуки низкого регистра могут быть и самыми массивными, и самыми бестелесными, другими словами – любыми, и ничего, кроме воображения композитора, не определяет, какими им быть в каждом данном случае. Но обращение к массе тона как первооснове указа-

¹ Kirchenmusikalisches Jahrbuch, XLIV (1960), 25.

лю, что это не так: низкий регистр *всегда* массивен, призрачная бес-телесность быстрых стаккатных звуков в низком регистре – след-ствие обращения с ними, массивными, как с немассивными, их при-зрачность есть *форма обнаружения их массивности*. Высокие звуки могут быть бестелесными, но *призрачно* бестелесными они быть не могут: призрачность означает неестественность бестелес-ности, а для высоких звуков она естественна.

Остановимся подробнее на существе самой основной нормы – предпочтительно размеренном звуковедении в низком регистре срав-нительно с высоким – нормы, которая налицо, так или иначе, на всех этапах европейской музыкальной культуры.

Общепринятые объяснения данной нормы лежат в плоскости аку-стико-механической: более низкие звуки порождаются более массив-ными объектами (голосовыми связками, струнами, воздушными стол-бами) и поэтому требуется большее время, чтобы сообщить им ре-гулярный колебательный режим; большее время требуется и для ста-билизации самой звуковой волны меньшей частоты и т.п. В таких объяснениях опять-таки естественнонаучная предпосылка опромет-чиво принимается за причину явления. Но причина эстетического явления всегда так же эстетична, как и само явление, предпосылка же – эстетически-нейтральна и может быть связана с причиной пря-мо, от противного и косвенно. Поэтому объяснение, ограниченное предпосылками, удовлетворительно только на первый взгляд, а при ближайшем обращении к эстетической действительности порождает одно недоумение за другим.

В настоящем случае мы прежде всего замечаем, что хотя на-званные предпосылки имеют силу относительно всех звуковых явле-ний, но связь низкого регистра с медленным движением выражена не вообще, а в музыке именно. О разговорной речи не приходится ут-верждать, что ребенок говорит быстрее взрослого, женщина – быст-рее мужчины, а баритон – быстрее баса. Во всяком случае, здесь далеко нет той принципиальности и систематичности, которая налицо в музыке. Затем, мы замечаем, что сходные предпосылки не имеют силы в отношении громкости: громкие быстрые пассажи распростра-нены так же, как тихие (если не более), хотя возбуждение регулярно-го звукового колебания большей амплитуды требует как будто бы и большего времени.

Далее, музыкальная речь в низком регистре тяготеет ведь не только к более медленному движению и крупным длительностям, но

также к большей смысловой полноте отдельного тона – к *лапидарности синтаксических построений*. Собственно говоря, именно данное явление, уже целиком эстетической природы, является принципиальным, определяющим характер речевого режима в низком регистре, а не крупные длительности и медленный темп сами по себе. В образцах XVIII–XIX в.в. насыщенная кантилена в *среднем или высоком* регистре также слагается из небыстрых звуков в небыстром темпе, нимало не напоминая, однако, характерное звуковедение низкого регистра – именно поскольку в такой кантилене педалируется *связность* речи, взаимозависимость тонов на больших протяжениях.

Но полнее всего обнаруживается иллюзорность естественнонаучных мотивировок наличием выраженной *историко-стилистической* биографии у взаимоотношений музыкальной культуры Европы с низким регистром. Даже если ограничиться вокальной музыкой (чтобы избежать известных, и обычно несущественных, возражений об исполнимости тех или иных фигур инструментом и неисполнимости – голосом), то и тогда мы найдем, что связь характера движения с регистром имеет свою *историю*, отмеченную красноречивыми коллизиями как раз в связи со стилистически поворотными преобразованиями музыкальной культуры. Проследим основные моменты этой истории.

В продолжение трех веков вокально-полифонической эпохи (1150–1450) ничто существенно не возмущает трактовку нижнего регистра как стилистически-нормативной традиционной области крупных массивных тонов в партиях тенора и контратенора. Но в середине XV века, *как раз на рубеже зрелости нидерландского стиля и как раз в работах его мастеров*, низкий регистр становится объектом пристального внимания и культивации – отдаленное, опосредованное, современнику недоступное предвестие конца всей вокальной эпохи. Наряду с традиционным контратенором, совпадающим по тесситуре с тенором, а постепенно – и вместо него, появляется «низкий» контратенор, *contratenor bassus*, партии которого заполняют весь диапазон басового голоса (*до ре* большой октавы). Сочиняются пьесы, в которых не только нижний, но два, три, иногда и четыре голоса имеют тесситуру баса и баритона. В последней четверти века интерес к низкому регистру распространяется из Бургундии и Фландрии во Францию, а затем и по всей Европе. Тем не менее, в культурной традиции эпохи, вместе с эстетикой и техникой «строгого стиля» и неразрывно с ними, певческий бас остается знаком фламандского гения: «Услышав его, ты тотчас скажешь, что он, должно быть, фламандец. Ибо

глотка его подобна трубе органа, ему ничего не стоит достичь *gammat*, и он будет продолжать опускаться все ниже, до самого дна своей утробы» (Т. Фоленго, «Макарони», кн. 21).

Через сто лет, с последней четверти XVI века, начинается эпоха барокко. И взаимоотношения музыкального сознания с звуковедением низкого регистра получают *как раз теперь* подлинно противоречивый, двузначный характер. Традиционная трактовка нижнего регистра как массивного совмещается с подвижными, изобилующими быстрыми скачками и сменами направлений «диминуированными» партиями баса в итальянском мадригале, мадригальной комедии и в монодии. П. Чероне, выдающийся теоретик консервативной ориентации, сказал неприязненно и точно, что данная тенденция «рушит все здание вокальной полифонии» (1613)¹. Позднее барокко порождает (раньше всего, в кантате) *жанр* виртуозного басового пения – «арию гнева» – и оно же порождает традицию *пародирования* данного жанра.

В другом облике, но та же коллизия и на том же стилистическом рубеже 1600-го года дает себя знать в вопросе о *хоровом строе*. Вокально-полифоническая эстетика требует массивной инерционности тонов нижнего регистра. Тем не менее, на протяжении XVI и XVII в.в. хоровой строй *растет*, и музыкальное сознание, дорожащее эстетикой уходящей эпохи, обеспокоено этим ростом, сопротивляется ему. В 40-х г.г. XVI века Н. Гомберт говорит, что лучше занизить строй на тон, чем завесить на полутон. М. Преториус уже в XVII веке, предлагая единый вокально-инструментальный строй, оговаривает возможность варьировать его, до полутора тонов, но только вниз.²

Завершается эпоха барокко, открывается период первичного становления гомофонно-гармонической культуры в тесном смысле – период клавесинизма и раннего классицизма – и, наряду с неуклонно продолжающейся массивной трактовкой нижнего регистра, прежняя

¹ Басовая виртуозность развивается исторически-одновременно и растет из одного корня с другими знаменами вокального искусства о грядущем закате вокально-полифонической эпохи, знаменами на противоположном краю вокального диапазона, – с *женским* вокалом и вокалом *сопранистов*. Одним из ранних центров одновременно – басовой виртуозности и женского вокала был феррарский двор Альфонса II д'Эсте (правил в 1559–98 г.г.). Здесь работал знаменитый бас-виртуоз Джулио Чезаре Бранкаччо, а другой гордостью музыкального двора был *concerto delle dame*: Лукреция Бендидио, Тарквиния Мольца и Лаура Перварара.

² Syntagma Musicum, T. 2. De Organographia. 1618.

виртуозная трактовка его меняет свою природу. «Ария гнева» исчезает (частично сохраняются лишь пародийные образцы, еще у Моцарта: арии Осмина в «Похищении из серала»), появляется жанровость *basso buffo*. Не приходится объяснять, что, кроме наружного показателя «подвижности», буффонное звуковедение и звуковедение прежних барочных образцов басовой виртуозности совершенно различны. Звуковой напор, угловато-резкие мотивные скачки – в арии гнева, и «снятая» звучность, стаккато, *parlando*, комически-широкие *crescendi* и *bel canto* и комические низкие звучания – в арии буффо. Ария гнева это «серьезная» виртуозность, серьезное восстание на инертность низкого регистра – тем самым, и серьезное *признание* этой инертности и ее власти (сценические ситуации и драматический характер арии гнева – только наружная мотивировка данного музыкально-интонационного содержания). А ария буффо – это двусмысленно-игровая проработка нижнего регистра, который возможно – по-прежнему массивен, а возможно – уже и не вполне (опять-таки: сценические ситуации и характеры персонажей – только наружно-сюжетные, «эквиваленты» данным сущностно-интонационным взаимоотношениям с массой тона). Формально образцы стилистики *basso buffo* известны, во всяком случае, с последней четверти XVI века, но только теперь, в 1-й четверти XVIII века, басовая буффонада выходит на авансцену европейского музыкального искусства и сохраняет актуальность *как раз до известного рубежа зрелости классической стилистики* (условно: до рубежа Моцарт/Бетховен, до конца XVIII века)¹.

Интонационное существо и историческая роль каждой из указанных коллизий здесь не может быть предметом наших рассмотрений. Но в этом нет и необходимости. В настоящем контексте для нас важен только сам факт: постоянная, на протяжении четырех веков (1450–1850), – но не в X и не в XIII в.в, что также красноречиво, – острая взаимообусловленность трактовки нижнего регистра со стилистичес-

¹ Большую часть XVIII века басовая буффонность комической оперы развивается в тени господствующей «высокой» эстетики оперы *seria*, и эта последняя, чуждая снижающих углов зрения, избегает, с тем вместе, и *любых* басовых партий: в XVIII веке буффонная жанровость и соответственное интонационное осязание *имманентны* вокальному низкому регистру. Но во второй половине века, в зените *интонационной актуальности*, басовая виртуозность взрывает и бастионы эстетики *seria*: в поздней опере *seria*, в порядке компромисса, складывается жанр басовой *aria di bravura* (традиционной тональностью *aria di bravura* был ре мажор).

кой эволюцией, говоря принципиально – с переустройством метафорики музыкального тона, конкретно – с меняющейся *функциональностью массы* в балансе метафорических сил тона. Едва ли придется доказывать, что стилистическая эволюция несводима к естественнонаучным предпосылкам. Так же недостаточны и/или наивны были бы технологические (уровень вокального мастерства) и внемузыкальные (общекультурные) мотивировки ее.

В XX веке эстетика нижнего регистра разнообразная, но и здесь она градуируется не иначе, как по стилистическим руслам. И всего дальше от европейской традиции уходят как раз те стилистики, которые последовательней всего «забывают» метафору тоновой массы – додекафония, сериализм, пуантилизм. Собственно говоря, и европейскую эстетику нижнего регистра они именно «забывают», и все предпосылки акустики и технологии сразу оказываются бессильны.

Изложенная только что история трактовки нижнего регистра в XVI–XVIII в.в. позволяет, забегая вперед, назвать еще одну важную причину, по которой роль массы тона не получила надлежащей оценки – причину историко-стилистическую. Спросим: почему, если масса в тоне так важна, музыкальная теория классического стиля, так полно изучившая свой предмет, не уделила ей должного внимания? Есть ли этому объяснение? Объяснение есть, и оно тем более удовлетворительно, что говорит одновременно – о роли массы тона и об органичности музыкальной теории, эту роль «не узнавшей».

Музыкальному сознанию, сформированному предклассической и классической эпохой, мысль о важности массы тона не только не могла быть свойственной, но должна была быть враждебной, потому что исходный пункт классической интонационности – преодоление и обуздание массы (а именно, *тяжести*) тона силами тонально-гармонической системы. В истории европейской музыки это, можно сказать, собственно-музыкальное определение классического стиля. Но внутри самого стиля – а всякая эпоха в пору своего цветения и последующей эстетической влиятельности смотрит на все изнутри самой себя, своими собственными глазами, в любом зеркале видит свое отражение¹ – изнутри стиля это обуздание массы не могло быть осознано как обуздание, а только как «естественное положение вещей», как вспомогательная, незначительная роль тоновой массы в музы-

¹ Что касается музыкальной науки классической эпохи, это положение вещей с абсолютной полнотой реализуется в работах Г. Римана.

кальном искусстве вообще. Теория классического стиля не могла узнать в массе тона существенную силу, потому что все характерное, что принесла с собой классическая интонационность, все наиболее яркое и заметное было направлено к опровержению существенности массы.

Почему же, спросят, *предшествующие* эпохи не опознавали роль массы и тяжести в музыкальном тоне? Они опознавали ее. Но обобщенные понятия массы, инерции, тяжести принадлежат лишь Новому времени, собственно говоря. Поэтому в вокальные эпохи интонационные суждения этого рода могли существовать лишь в форме аллегорических, символических и т.п. толкований. И таковые, в самом деле, налицо, они образуют значительный пласт музыкально-теоретической активности Средних веков и Возрождения, среди их авторов – виднейшие музыканты своего времени, иногда – и всей европейской культуры (Гвидо Аретинский), и существенно, что свои толкования они понимали не как «беллетристический довесок», а как органическую часть теории музыки, столь же насущную, как материалы об интервалах, тетрахордах и т.д., никакой качественной гранью от них не отделенную и (по слову Германна Калеки), может быть, наиболее трудную. Смысловые характеристики звуков шкалы, интервалов, ладов развиваются в трактатах основательно и систематично, в русле вековых традиций.

Для образца – описание семантики *protus*'а (пары ладов с финалисом *d*, дорийского и гиподорийского) в *Musica practica* Рамиса де Парехи (1482): «*Protus* – лад наиболее спокойный, он движется подобно пробудившемуся ото сна. Поэтому изображения здесь как бы хрустальны – ведь небесный кристалл порожден из вод могуществом покоя. Кристалл же среди всех состояний водной стихии избран потому, что из доступных человеку видов покоя он лучше всего соответствует тщательно соразмеренному приятному звучанию. А вместе с тем, если случится мужу щедрому и, собственно говоря, простодушному, как кристалл, переусердствовать в еде, возлияниях или еще в чем-нибудь и быть поверженным в бесчувственность, сонливость или печаль – звучание *protus*'а облегчит его» (ч. I, трактат 3, гл. 3¹; взгляды Рамиса как раз в вопросах ладообразования не отличались ортодоксальностью, он первый выступает против гексахордовой сольмизации, но наличие своего смыслового круга у каждого лада – круга *осязательных* смыслов, *подлежащих теоретической кодификации* – бесспорно и для него). «Терапевтическая» функция *protus*'а в этом описании Рамиса может представиться кому-либо выражением вульгарно-утилитарной эстетики музыкальной речи (прикладные характеристики постоянны в тысячелетней традиции семантики хоральных ладов). Но такова эта функция только анахронически – в угле зрения эстетики, сформированной классической эпохой применительно к себе самой. В сти-

¹ B. Ramis de Pareia. *Musica Practica*, p. 56. – Leipzig, 1901.

листически-адекватном угле зрения, это – выражение *самозаконности* массы и тяжести, вообще – телесных чувствований, в музыкальном тоне вокальных эпох, хоральной и полифонической.

Начальный период гомофонно-гармонической эпохи – барокко – известен как период выраженной активности *музыкальной риторики*. Этот эпизод в биографии европейской музыки – один из ярких.

История связи музыки с риторикой, взятая в ее наружных фактических гранях, оказывается безвыходно противоречивой. Основание этой связи традиционная музыкальная мысль видит в том, что европейская музыка зародилась и на протяжении тысячелетия оставалась вокальной, требующей слова. В самом деле, упоминания риторики, отдельные риторические аналогии и заимствования в музыкальных трактатах X–XV в.в. – встречаются. Но основное положение вещей всю эпоху господства вокала – *обратное*: вплоть до Высокого Возрождения, риторика и музыка сознательно и последовательно разводятся в *разные* русла культурной активности, риторика – в русло тривия, музыка – квадривия. Музыкально-эстетическое сознание вокальных эпох стремится *изолировать* музыкальный тон своей культуры от творческой активности речевого слова – от всей сферы *artes dicendi* – поместить тон в безопасное и полезное соседство с *числом*. Номенклатура тривий/квадривий складывается как раз в эпоху хораля – эпоху становления и первого цветения профессиональной музыкальной культуры Европы – и сначала обособляются, замыкаясь друг на друге, именно число с музыкой: «квадривий» входит в употребление в VI века, а «тривий» – с IX. Этот водораздел между словом (в активно-речевом значении его) и музыкальным тоном сохраняется еще и у гуманистов XV века.

(В «истории» и «географии» противопоставления словесной речи – музыкальной много сходства с тем, что выше мы наблюдали в вопросе о параллелизме высоты звука – буквальной высоте звукопроизводящих органов. Культуры Азии не знают ни этого параллелизма, ни противопоставления слова – музыке. А античная культура то и другое – «знает и не знает», так что Европа в членении «семи искусств» наследует античной традиции в том же роде, как в строении шкалы, ладовых *ambitus*'ах и проч. – в обоих случаях наполняя старые теоретические «мехи» новым эстетическим «вином». Данное сходство истории и географии двух коллизий – не случайное совпадение, да и не совпадение вовсе, как мы сейчас убедимся.)

Риторический элемент обозначается в музыке и начинает расти только со второй четверти XVI века (мадригал, потом монодия; в теории впервые – в *Rudimenta musicae* Николая Листена, 1533), в условиях пробуждающегося *инструментализма*, и бурно расцветает с наступлением XVII века, первого века инструментальной культуры. Но и связь с инструментализмом оказывается двойственно-условной: со второй половины XVIII века (следовало бы сказать; «со второй четверти», если бы не И. С. Бах) риторический элемент приходит в упадок так же быстро, как в свое время расцвел (уже в 80-е г.г. И. Форкель во «Всеобщей истории музыки» считает нужным напомнить ныне забытые положения музыкальной риторики), в то время, как инструментализм только теперь начинает набирать полную силу.

В чем органическая логика этого бурного исторически-локального цветения риторики в музыкальном барокко – в связи (или параллельно?) как раз с *иссякновением* себедовлеющей вокальной культуры, однако, и не в связи с инструментальной культурой, как таковой, а в связи (или параллельно?) с первоначальным становлением последней?

Существенное соотношение словесно-речевой активности с музыкально-речевой определяется, в разных стилях, ролью массы и тяжести в музыкальном тоне *относительно их роли в словесной речи*. В звуке этой последней тяжесть – налицо (уже поскольку *высотный* профиль – необходимый *смысловой* компонент речи), но, сравнительно с тоном (европейской) музыкальной речи, здесь она – не культивирована и «беспринципна». Тяжесть и инерция в звуке словесной речи во всякий момент доступны нивелировке (нивелировке подлинной, а не той, которая в иные моменты возникает в музыкальной речи, чтобы от противного утвердить их значение), отчего ни эти свойства, ни звуковысотный рисунок словесной речи не имеют сколько-то выраженной историко-стилистической биографии и не знают стилистических структурных норм. Поэтому на протяжении обеих вокальных эпох, хоральной и полифонической, – эпох *господства* массы и тяжести в музыкальном тоне и соответственной важности и взвешенности осуществления их в любом конкретном речевом жесте – серьезное соприкосновение телесных характеристик музыкального тона с нивелированной и хаотической стихией телесных чувствований в звуке словесной речи осознается как непродуктивное и неуместное.

Положение меняется, когда на горизонте европейского музыкального становления обозначается гомофонно-гармоническая эпоха – эпоха утраты массой и тяжестью господствующего положения в тоне.

В основной стилистической перспективе, этому главному «событию» будущей эпохи предстояло совершаться в русле *имманентно-музыкальных* преобразований тона и всей речевой системы. И так оно и совершалось: через рост тонально-гармонических отношений, созревание тактового метра и синтаксиса, инструментальной техники и красок, новых композиционных схем. Названные факторы суть имманентно-музыкальные контуры преобразования европейского музыкального тона, становления речевой системы возобладания над тяжестью тона. Но в первом переходном периоде новой эпохи, когда музыкальный тон оказывается фокусом пересечения и взаимодействия множественных интонационных стимулов, идущих как из прошлого, так и из будущего, в это становление на разных ролях не могут не вовлечься и иные факторы, не имманентно-музыкальные, но смежные с ними по какой-либо касательной. Так возникает перед музыкально-эстетическим взором XVI века эстетизованное *речевое слово* – слово риторики. (Другой элемент, возникший «независимо», но в той же связи, еще в мадригале, – изобразительные фигуры, музыкальная «графика» и «живопись», впоследствии влившиеся в риторику и давшие самый изобильный отдел музыкально-риторического словаря, *hypotyposis* И. Бурмейстера.)

В самом деле: какой из внемузыкальных пластов культуры должен был отозваться первым на слабеющие позиции тяжести в тоне? Звук словесной речи, в котором эти позиции всегда были необходимы и слабы одновременно и который, как вечное искушение, всегда предостоял европейскому музыкальному тону, недаром же оберегавшемуся от существенного соприкосновения со словесной речью инстинктом средневековой культуры.

(*Мертвоязычное* латинское слово обоих вокальных стилей – очевидный и универсальный инструмент этой защитной музыкально-эстетической профилактики. Надо сказать, что однажды европейская музыкальная культура уже пережила искушительный напор слова, именно, в раннеполифоническую эпоху, поскольку и этот рубеж, хорал/полифония, был не чем иным, как рубежом принципиального ослабления позиций тяжести в тоне: сменой *абсолютного* господства тяжести – *неабсолютным*; впоследствии мы будем говорить об этом подробно. И хотя монофонная, во многих моментах – и сольная, хоральная речь как будто скорее располагает к контактам с риторикой, чем полифоническая, однако, вопреки «естественному» положению вещей, с приходом полифонии, в музыкальный обиход с новой актив-

ностью идут термины лингвистики, риторики и поэтики – *punctum, clausula, copula, color, flores*. Но эта забытая коллизия *Arts Antiqua*, конечно, не могла сравниться с тем искушением, которое предстояло теперь, когда речь пошла о *возобладании* над тяжестью в тоне.)

Повторим: новый баланс метафорических сил в тоне, подчиняющий тяжесть тона – иным силам, должен был сложиться и фактически складывался на путях сущностно-музыкальных механизмов преобразования тона, отнюдь не на пути заимствований эстетически «беспринципной» нивелировки тяжести в словесно-речевом звуке. Но в «смутную» пору мутации тона от одного баланса сил к другому также и данное «сходство» не могло не заявить о себе. Главным образом – в порядке интонационного «троянского коня», облегчающего тону претворение в новое качество. Такова – во всеевропейском контексте – растущая роль просодического и декламационного элементов в итальянском мадригале середины и второй половины XVI века (Роге, Верт, Маренцио, Лузаччи, Джезуальдо), а в сфере музыкально-эстетической идеологии – итальянская дискуссия конца века о роли текста в музыкальной композиции.

В связи с этой известной дискуссией скажем, что такова вообще практика гомофонно-гармонической эпохи как эпохи *возобладания* над тяжестью тона: стилистически-поворотные моменты (критические моменты становления, а в конце эпохи – перерождения музыкального тона, отмеченные именами Монтеверди, Глюка, Вагнера) неизменно сопровождаются здесь дискуссиями на тему *коренной законодательной силы литературного текста и драматического положения относительно музыкальной речи*. Этот совокупный опыт эпохи остается памятником и свидетельством творчески-травматического напряжения переломных моментов. Музыкально-теоретическая мысль и сами великие музыканты сознательно/несознательно амортизируют чрезмерность эстетического задания, декларируя, словно для отвода глаз (аудитории и своих собственных), этот чрезвычайный эстетический нонсенс о решающей роли слова и «драмы»¹.

¹ Даже Кристоф Бернхард, любимый ученик Г. Шютца в его пожилые годы, – Шютца, обратившегося к традиционным музыкальным ценностям и традиционной музыкальной эстетике, – даже Бернхард допускает «абсурд» *господства слова в музыкальной композиции*: в *Tractatus compositionis augmentatus* (ок. 1660) он различает три музыкальных стиля, *stylus antiquus* (другое название – *contrapunctus gravis*, прообраз «строгостилья»), в котором музыка господствует над поэзией, и *stylus modernus* (другое название – *contrapunctus luxurians*, прообраз «свободного стилья»), в свою очередь, подразделяемый на *stylus communis*, в котором музыка и поэзия уравниваются друг друга, и *stylus theatralis*, в котором поэзия господствует над музыкой.

Не лишено значения, что *теоретическая* разработка и пропаганда музыкальной риторики – дело почти исключительно *немецких* музыкантов. Коллизия барокко как перехода от господства тяжести в тоне к возобладанию над ней протекала углубленной и напряженной всего в Германии. Здесь дольше всего удерживаются традиции вокальной полифонии – стилистика Палестрины жива до конца XVII века! – и одновременно совершается наиболее основательная проработка начал будущей классической системы, во второй половине XVIII века «внезапно» доставившая Германии положение лидера мировой музыкальной культуры. В этих условиях, межуточным фактор риторики становится фактором эстетической «психотерапии» и даже «анестезии». Музыкально-стилистически, он так же нивелирует ответственную тяжесть момента, как нивелирует тяжесть тона слово риторики. Отсюда – необыкновенная *идеологическая* популярность музыкальной риторики в немецком барокко. Отсюда же – из потребности «упразднить» риторикой критическую остроту зреющих имманентно-музыкальных преобразований – тенденция объявить риторику *неизменным* активным элементом европейской музыкальной речи. Немецкие теоретики XVII века ищут – и находят, конечно – риторические фигуры у всех знаменитых композиторов прошлого, только потому начиная с Возрождения (с Данстейбла), что готическая полифония и грегорианский хорал не входят в круг их интересов.

Такова почва, на которой расцвела музыкальная риторика, и вот почему ее расцвет совпал с ростом инструментализма. Ведь отлучение тона от буквальной связи с вокализацией (инструментализм), реализация всего потенциала *латентной* вокализации (изменявшая и изменившая природу и вокализации, как таковой, см. ниже) стало одним из основных русел собственно-музыкального преобразования тона. В начальном периоде этого преобразования риторика и инструментализм союзнически «находят» друг друга (впрочем, и сейчас – лишь отчасти: слишком различаются они по мере и качеству соучастия в жизни самого тона; то же надо сказать о корреляции риторики с ростом других имманентно-музыкальных факторов – гармонических тяготений и тактового метра). Но когда формирование нового тона и базированной на нем речевой системы в основных гранях – завершается, начинается самоочищение обоих, тона и речевой системы, от всего, не принадлежащего к их существу и в условиях зрелого стиля – уже неуместного. Таких явлений, сыгравших свою роль в высвобождении тона из тенет тяжести, а затем, в известный момент, обернув-

шихся балластом, оказывается немало (басовая виртуозность, генерал-бас, вокал кастратов, кларинная труба, орнаментика клавесинистов, сухой речитатив). О некоторых из них мы говорили, о некоторых скажем ниже. Они различаются по мере и качеству своей причастности к существу музыкального тона, а соответственно – по режиму и хронологии иссякновения. Среди данных явлений – и словарь музыкальной риторики. Тогда как «кантиленный» инструментализм остается органической средой эволюции гомофонно-гармонического тона до самого конца его жизненного цикла.

В пору зрелости классического стиля, после Бетховена и Паганини, формируется «классический» кантиленный звук, ставший для позднейших поколений как бы эмблемой стиля. Такой звук склонен к разнообразной метафорике – объема, плотности, теплоты, дыхания (звук дышит), цвета (преимущественно, темных тонов) – но к метафорам массы и тяжести он склонен как будто в *наименьшей* степени. Это и есть феномен зрелой классической интонационности: кантиленное разрастание в условиях развитой и укорененной тонально-гармонической системы само по себе, независимо от фактического наличия гармонических голосов, напояет звук гармонической функцией, *снимающей тяжесть*, и звук торжествующе волнуется, чувствуя себя большим и значительным и все равно – свободным от тяжести. (В качестве имманентной и универсальной, данная эстетика самого тона принадлежит, повторим, зрелому классическому стилю, но прообраз ее появляется веком раньше, в инструментальном концерте барокко – в эффекте *унисона tutti*, который и в классическую эпоху продолжает встречаться в симфонической партитуре в порядке своеобразного комментария на классический музыкальный тон. В этой связи, в преддверии классической эпохи унисон на краткий исторический момент резко растет в своем эстетическом значении как символ и резонатор стилистического кануна. Таковы педалированные унисонные *tutti* струнной группы в операх Глюка¹.) Поэтому тяжесть в классической речи известна главным образом, как харак-

¹ Унисон струнной группы, как она представлена, большей частью, в оркестре Глюка: 1-е и 2-е скрипки и альты, – постоянный элемент его оркестровки (вопреки тому, что общая практика до раннего Бетховена включительно – и практика самого Глюка – сближает партию альтов, скорее, с партией виолончелей, чем с партиями скрипок). Но в каждой из основных опер Глюка встречается и унисон *всех* струнных, включая низкие, входящие в *continuo*.

теристика *фактуры* («грузная фактура»). Но эта, чисто контекстуальная, тяжесть только очень опосредствованно связана с сущностной тяжестью в тоне, как видно уже из того, что трудоемкость движения грузными, аккордовыми вертикалями *одинакова в восхождении и в спуске*.

И.А. Бунин, разумея классический репертуар, говорит, от имени своего героя и, так или иначе, от самого себя, о «величайшем из обманов (мнимой божественной возможности быть всеблаженным, всемогущим, всезнающим), который дают *только музыка* да иные минуты поэтического вдохновенья!» (Жизнь Арсеньева, кн. 4, XIV; курсив наш – А.А.). Т.е. говорит как раз о том, что в более специальных категориях выражается как возобладание над метафорой массы и тяжести в классическом музыкальном тоне – об осязательно даруемых классической музыкально-речевой действительностью возможностями возвышения над природными условиями существования. Ни в какие времена ощущения от музыки *вокальных* эпох не заключали этих моментов «всемогущества» и «всезнания». (Можно было бы думать, что Бунин подразумевает репертуар *романтизма*, но нет: единственный автор, здесь же упоминаемый, – Моцарт.)

Еще штрих. В своем месте (п. I), сопоставляя европейскую музыкальную культуру с античной, мы говорили, что для Возрождения и барокко, даже для пред-классицизма, *Орфей* – инструменталист не менее (если не прежде), чем вокалист: европейское музыкально-эстетическое сознание подспудно отзывается на вне-вокальную природу музыкального тона (греческой) античности сравнительно с европейским музыкальным тоном. Следовательно – отзывается на то, что метафорическая тяжесть в музыкальном тоне античности далеко не имеет такого определяющего значения, как в европейском тоне. Однако, впоследствии, в условиях классической музыкальной культуры *возобладания* над тяжестью тона, эта традиция иссыкает, и рождается потребность, к концу XIX века – явная, восстановить облик Орфея как певца по преимуществу («...И как ты смог прийти, // О певчий бог, до мастерства такого?»¹). Теперь, пройдя через – и впитав в себя – интонационность классического века, двусмысленно нивелирующую тяжесть в музыкальном тоне, европейская культура «солидаризируется с античностью». Орфею теперь уместно быть певцом по преимуществу, потому что и само пение теперь – инструментализовано, «подобно» античному.

В данной связи обратимся снова к явлению *вibrato*, на этот раз – к *истории* его.

Поскольку те или иные колебания звуковысотности в интонируемом звуке неизбежны всегда, постольку история *вibrato* как эстети-

¹ Р. Рильке. «Сонеты к Орфею». Пер. В. Миклушевича.

ческого явления коррелятивна не истории акустических характеристик музыкального звука (которая и прослежена быть не может), а истории *кодификации* – вибрато, его градаций, разновидностей, техники исполнения. Эта история, в самом деле, красноречива как свидетельство о музыкальном тоне классической эпохи и этапах его становления (и об интонативном существе самого вибрато, конечно).

До середины XVI века вибрато не только не представляет художественного интереса – оно *неприемлемо*. Августин говорит, что наилучшим пением будет то, которое приближено к говору по отсутствию тремолирования в тоне (*Confessiones*, 9). Вокальные эпохи не знают и термина для обозначения нашего вибрато. *Vibratio* означало орнамент или тремолирование тона (*florificatio vocis* Иоанна де Гарландии, *flos harmonicus* Иеронима Моравского – «мгновенное энергичное *vibratio*»¹), которое в середине XI века анонимный трактат *Instituta patrum de modo psallendi*², а в середине XII века аббат Эльред из Риво в сочинении *Speculum Charitatis* сравнивают с лошадиным ржанием («А иной раз, стыдно сказать, певец ржет, как лошадь»). Авторы вокальных эпох – Исидор Севильский в первой половине VII века, Регино из Прюма в начале X века и автор «одонического» трактата «*Musicae artis disciplina...*» в середине того же века, Готье де Куанси в начале XIII века – среди основных требований к голосу певца говорят о его *прозрачности* (*Perfecta autem vox est alta suavis et clara*³), которая нужна, чтобы звук «проникал слух» (*ut aures adimpleat*⁴). Для псалмодии, стилистической сердцевины хорального пения, упомянутый анонимный автор XI века, ссылаясь на традицию, требует звука «округлого, мужественного, естественного и лаконичного»⁵ – эстетика, в которой нет места вибрато. Накануне XVI века Фр. Гафори предостерегает от вибрато (*reiciant insuper et voces tremebundas*), «поскольку оно несовместимо с устойчивостью высотной характеристики звука и с равновесным звучанием ансамбля» (*Practica musicae*, 1496; lib. III, cap. 15)⁶. Это замечание содержится в книге, посвященной контрапункту, а в книге о хоральном пении (lib. I)

¹ «celerrima procellarisque vibratio» – CS, I, 91a.

² GS, I, 5.

³ GS, I, 22a, 283b/284a

⁴ Ibid.

⁵ «...sed rotunda, virili, viva et succincta voce psallatur». – *Instituta patrum de modo psallendi sive cantandi*. GS, I, 6a.

⁶ Franchino Gaffurio. *Practica musice*. Bologna, 1972.

вibrато и не упоминается: здесь оно, так сказать, более, чем неприемлемо. Безвibrатность вокально-полифонического тона свидетельствуется и популярностью фальцета: до самого конца XVI века партию *discant'a* исполнял нередко фальцетист.

(Косвенно-красноречива также следующая филиппика Г. Берлиоза: «...хоровая вокализация в нижней части звукоряда производит отвратительное впечатление; правда, и в среднем регистре она не многим лучше, и, несмотря на пример, поданный большинством прославленных мастеров, смехотворные рулады на словах *Kyrie eleison* или на слове *Amen*... будут, надо надеяться, изгнаны впредь из всех духовных сочинений, достойных цели, которой они служат»¹. Композитор подменяет в вокально-полифонической мелизме ее «простой» текуче-гладкий безвibrатный тон – vibrатным телесно-оформленным и гармонически «сложным» тоном зрелого гомофонно-гармонического стиля и негодует на нелепость результата.)

Первые кодификации vibrато, в середине XVI века, относятся к *струнным инструментам*: о нем говорится у С. ди Ганасси, в школе игры на виоле да гамба (*Regola rubertina*, 1542), и у М. Агриколы, в шестом издании *Musica instrumentalis deutsch* (1545 г.; в предыдущем издании, 1542 года, vibrато еще не рассматривается, что и позволяет датировать начало истории vibrато первой половиной 40-х г.г.²). В 1636 году М. Мерсен говорит, что скрипач-мастер, стремясь к *неподражаемости* своего инструмента, сообщает тону трепетную вибрацию, услаждающую сознание³. Но и возникнув, vibrато на протяжении *двухсот лет* остается на роли специфичного орнамента, преемственного с *vibratio* вокальных эпох. У Ф. Джеминиани, первого, в работах 1749 и 1751 г.г.⁴ vibrато рекомендуется как почти нормативное качество скрипичного тона («так часто, как только возможно»⁵), но через пять лет Л. Моцарт продолжает толковать vibrато

¹ Г. Берлиоз. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке, с. 442–443. – М., 1972

² Агрикола описывает vibrато стихом: «Auch schafft man mit dem zittern frey// Das süsser laut die Melodey // Denn auff den andern geschen mag» (Паскачивая руку, // Подаришь сладость звуку, // Который он не знал).

³ Harmonie Universelle.

⁴ «О музыкальном вкусе» (A Treatise of Good Taste in the Art of Musick, 1749) и «Искусство скрипичной игры» (The Art of Playing on the Violin, 1751).

⁵ «...it should be made use of as often as possible». Точный смысл формулировки, возможно, более осторожный, нежели в нашем переводе, что-то вроде: «всюду, где уместно». Тем не менее, широко-поощрительное отношение к vibrато – несомненно.

как мелизм и саркастически осуждает исполнителей, вибрирующих на каждом звуке, «словно в паралитической дрожи»¹. Еще через пять лет Ж. Б. Л'Аббе («Л'Аббе-сын») в *Principes du violon*, технически наиболее продвинутом скрипичном руководстве XVIII века, вибрато – уже парадоксальным образом – не упоминает вовсе, а М. Коретт в 1782 году² – как и Л. Моцарт и как ученик Джеминиани Роберт Бремнер³ – ограничивает вибрато звуками большой длительности (Бремнер ограничивает вибрато также одноголосием, поскольку в ансамблевом многоголосии, требующем интонационного согласования партий, оно становится «губительным»). До конца XVIII века терминология сохраняет вибрато характер орнамента: итальянское *tremolo*, немецкое *Vebug*, французское *tremblement*, английское *close shake*.

В эти двести лет, в границах орнаментальной функции, вибрато, тем не менее, последовательно развивается изнутри, и таким образом, новое качество вибрато (вибрато как звуковая норма), обозначившееся *как раз к началу гомофонно-гармонической эпохи в тесном смысле*, явилось результатом и выражением созревания самого классического музыкального тона. (С постепенным и уклончивым проникновением вибрато в гомофонно-гармонический тон связано, вероятно, указание струнным инструментам, которое «молчаливо» – без объяснений – появляется в оперных партитурах, изредка – во 2-й половине XVII века и часто – в XVIII веке: волнистая линия над протянутыми или повторяющимися звуками.) Несколько подробней об этой технической и содержательной ранней биографии вибрато. В ее трудоемкой медлительности – становление новой (гомофонно-гармонической) интонативности.

Сначала, первые сто лет, мимикрией вибрато к вокально-полифоническому *vibratio* его биография и ограничена. Это – так называемое, «простое» вибрато. К середине XVII века вибрато активизируется – появляется более выраженное «сдвоенное» вибрато, исполняемое двумя пальцами, плотно сомкнутыми (впервые у Дж. Плейфорда, *Breefe Introduction*, 1654). Однако, активизация совершается с крайней щепетильностью: имеются *две* техники сдвоенного вибрато, более деликатная и более активная, которые на протяжении XVII века строго различаются. В итоге всего постепенного процесса, простому

¹ Versuch einer gründlichen Violinschule, 1756.

² L'Art de se Perfectionner dans le Violon.

³ В предисловии к изданию струнных квартетов J. G. G. Schetky, op. 6; 1777.

вibrато передается активность сдвоенного вibrато, и последнее, исполнив свою историческую роль, сходит со сцены. Этот внутренний «сюжет» отложился в терминологию: в середине XVIII века Джеминиани обозначает *простое* вibrато *тем же термином* («close shake», «слитная трель»), которым на сто лет раньше Плейфорд обозначает *сдвоенное* вibrато. Но и во второй половине XVIII и даже в первой четверти XIX в.в. вibrато как постоянное качество тона удерживается в известных границах. В. Моцарт пишет отцу (4 апреля 1787 года) о концерте гобоиста И.-Х. Фишера, что избыточное вibrато носового тембра его «сильно задело» (die mich sehr niederschlägt), а Л. Шпор предостерегает от «неуместных» скрипичных вibrато на рубеже 30-х г.г. XIX века (Violine-Schule).

Сугубо постепенное проникновение вibrатного качества в музыкальный тон барокко и сдержанно-строгое отношение к нему отложились и в *вокальной* истории данной эпохи – в популярности оперных *певцов-кастратов*. В общественно-музыкальном сознании барокко пение кастратов заняло такое место (вопреки и тому, что как актеры они были неудовлетворительны обычно¹), что не приходится сомневаться в адекватности самого тона певца-кастрата интонационным основам эпохи. Но этот тон был именно безвibrатным или мало вibrатным. Современники (француз Ф. Рагене, англичанин Ч. Берней, немец Э.-Л. Гербер) характеризуют его словарем, близким к словарю авторов вокальных эпох – «чистый», «светлый», «текучий» (слова приблизительны, и действительное интонационное содержание двух тонов – у певца-кастрата и певца вокальной эпохи, даже фальцетиста – очень различно, но как раз безвibrатность – их общий момент). Шарль де Брос в «Письмах об Италии» сравнивает голос кастрата с голосом мальчика-хориста по «пронизывающей чистоте звука, отчасти еще и неприятно-бесстрастного», «но впрочем – блистающего, легкого, динамичного и объемного» (mais elles sont brillantes, légères, pleines d'éclats, très-fortes et très-étendues). Актуальность искусства кастратов и падает как раз по мере того, как в музыкальном тоне эпохи утверждается *необходимость вibrатного качества*: подспудно – со второй четверти XVIII века и все более явно – во второй половине века. Моцарт в операх последнего десятилетия сохраняет партии кастратов только в стилистике *seria* и одна-

¹ «в целом мире не найдется актера ничтожней, чем певец-кастрат» (Ж. -Ж. Руссо . Dictionnaire de musique).

ко, сохраняет до конца жизни («Милосердие Тита») – так же, как и неприязнь к излишнему вибрато. Только через сорок лет после Моцарта, в опере Беллини и Доницетти, вибратность овладевает вокалом *безусловно*, знаменуя окончательную зрелость классического музыкального тона. В силу этого стилистически-рубежного положения и значения, вибратный вокал тогда же получает и собственное имя – «*бельканто*».

Еще один след, прорастания вибрато в вокальный тон – терминология «неаккомпанированного» речитатива. В XVII–XVIII в.в. такой речитатив назывался *semplice* – «просто» речитатив (речитатив, аккомпанированный только *continuo*). А с XIX века тот же речитатив называется *secco* – «сухой», т.е. *безвибратный*. Таким образом признается, что теперь (и только теперь, поскольку прежде тот же звук *semplice* «сухим» не представлялся) вибрато – необходимый ингредиент кантабильного тона. Пока тон речитатива *semplice* не противоречил своей безвибратностью музыкальному тону стиля, и сопровождение *semplice* было безвибратным – клавишинным или органным. Но когда безвибратность *semplice* превратила его в «сухой», поставила в оппозицию к музыкальному тону стиля, ему потребовалась вибратная «компенсация», и с конца XVIII века в сопровождении *semplice* используются, главным образом, *низкие струнные* (а не «естественный» преемник клавесина и органа, фортепиано) – вполне аналогично преимущественному унисону *литавр* в оркестре XIX века с инструментами основных (вибратных) групп, с низкими струнными в частности.

Таким образом, вибрато, каким оно сформировалось в европейской музыкальной культуре к середине XVIII века и продолжало функционировать все более активно до конца гомофонно-гармонической эпохи, это не вообще интонативный механизм активизации тяжести в тоне (см. п. 1), но активизации ее в определенных условиях – условиях *предрешищенного преодоления тяжести* (силами зрелой классической речевой системы). Активизируя тяжесть, вибрато повышает эстетическую эффективность преодолевающих тяжесть тяготений (вибрато неуместно в вокале сопраниста как раз поскольку применительно к тону сопраниста неуместна задача преодоления его плоти и тяжести). Отсюда – формирование вибрато в контексте прежде всего *инструментализма*, и даже не духового, а струнного – ведь «отлучение» тона от неразрывной связи с вокальным (шире – с дыхательным) аппаратом было необходимой предпосылкой возобладания

над тяжестью тона. Тот же Сильвестро ди Ганасси, который в работе 1542 года впервые рассмотрел вибрато на виоле да гамба, семью годами раньше публикует школу игры на рекордере, где вибрато на деревянных духовых не упоминается. И даже в середине XVIII века для Ф. Джеминиани вибрато на флейте – еще мелизм, уместный лишь для длительного тона¹, тогда как вибрато на скрипке – уже нормативный компонент самого тона².

(Сознание не-вокальной генетики вибрато отложилось в выборе самого термина – «раскачивание» тона – подразумевающей такую объективированность механизма вибратного звукопорождения, которая налицо прежде всего в инструментальном тоне: «раскачиваю» я то, что вне меня – прежде всего струну, а также столб воздуха – но раскачивать собственную голосовую связку возможно лишь во вторично-рефлексивном значении слова – *по аналогии* к воздуху или струне. «Раскачивание» в вокальном *vibratio*-мелизме готической полифонии – подразумевает объективированность не звукопорождения, а всего *мелодического рисунка*, как другое выражение господства массы и тяжести в тоне.)

Отсюда – и сугубая постепенность утверждения вибрато на протяжении двух веков: известная «вульгарная прямолинейность» вибратного механизма возбуждения тоновой тяжести становится эстетически серьезной и существенной лишь в условиях *обреченности* тяжести, в условиях укорененного в общественном музыкальном сознании первенства тонально-гармонических сил как диалектически богатого, но абсолютно неизбежного, естественного, желанного и всеобщего. В вибрато классической эпохи вибратная зона расположена относительно акустически-точного положения звука *не симметрично*: она смещена *вверх*, и у вокалиста, и у инструменталиста. Вибрато актуализует тяжесть тона, но в таком интонативно-стилистическом контексте и качестве, что этот отяжелевший тон все равно «плывет вверх».

¹ «Наставления о культуре музыкального исполнительства» (Rules for Playing in a True Taste, 1746).

² Поучительно, в этой связи, рассуждение Моцарта в письме к отцу от 12 июня 1778 года. Инструментальное вибрато Моцарт возводит к вокальному («такова природа человеческого голоса, которую затем имитируют инструменты, не только духовые, но и струнные, и даже клавишин») и вследствие этого ограничивает любое вибрато пределами, уместными в вокальном вибрато. Рассуждение – ошибочное, но красноречивое, поскольку выражает (инстинктивное) побуждение ограничить вибрато в целом самыми тесными – вокальными – пределами его.

В свете сказанного: в искусстве сопранистов XVIII века *вне-вibratность* тона и *нивелированность тяжести* (отвлечение от тяжести) в тоне – «две стороны одной медали». Вокал сопранистов – межеумочный «предыкт» из которого музыкальное искусство шагнуло в эпоху одновременного – *возобладания* над тяжестью тона (предполагающего своеобразную актуализацию тяжести) и *vibratности* тона.

В XX веке vibrato, как и любая характеристика, имманентная классическому стилю, прежде всего утрачивает универсальную необходимость. Оно сохраняется более или менее выраженным на репертуаре классической эпохи, но в эстетически существенной продукции самого XX века vibrato в *прежнем эстетическом качестве* – невозможно. Возможна (в более простых случаях) разве та или иная аллюзия на классическое vibrato, от ностальгической до саркастической.

Чтобы обуздание массы в музыкальном тоне классического стиля осозналось как обуздание именно, чтобы в речевых структурах стиля «проступили» богатые и напряженные формы этого обуздания, нужно было, чтобы общественному музыкальному сознанию открылись те стили европейской музыки, в которых масса еще была господствующей интонационной силой, хорал и вокальная полифония, а это произошло, когда пошла на убыль актуальность и принудительная сила классической интонационности и актуализовалась (в связи с собственными поисками переломной эпохи) метафорика музыкальных тонов этих старых стилей.

Тогда – уже в наше время – стали различимы подлинные контуры событий, и стало выясняться, какой художественной революцией, а не «естественным положением вещей», явилось в свое время становление стиля, в котором масса тона обуздывается и роль ее делается не прямой, а косвенной. Тогда, с одной стороны, хорошо знакомые черты классического стиля – тональные тяготения, тактовый метр, квадратность, «суммирование» и «дробление с замыканием», репризность – все стали представлять как механизмы и слагаемые единого наступления на массу тона, а с другой стороны, стали открываться явления, не оцененные классической теорией в их подлинном значении: явления уцелевших, тем не менее, воздействий тоновой массы, которая и в классическую эпоху остается силой фундаментальной, первостепенным участником формирующих процессов на всех масштабных уровнях, от мотива до симфонического цикла.

В классическом стиле масса тона хотя и подчиняется тяготениям, но остается жизненно необходимым компонентом прежде всего самих этих тяготений – как оппонирующая среда, в которой тяготение

ния только и получают свою содержательность. К чему было бы европейскому человеку Нового времени *восходящее* тяготение вводного тона или *равноправное* тяготение доминантовой примы в верхнюю и нижнюю тонику, если бы в них не реализовалась, для его музыкально-художественного сознания, *победа над тяжестью* – идеальное вожделение культуры Нового времени, отложившееся во всевозможных выражениях «плавать в блаженстве», «лететь на крыльях счастья», «парить под облаками» (также и от противного: «душа ушла в пятки», «на сердце камень» и проч.)?

Общеизвестно, что классическая тонально-гармоническая речь – речевая и стилистическая система *возобладания над тяжестью тона*, скажем мы теперь – достигает полной зрелости у Бетховена. В этой связи небезынтересно, что у Бетховена первого встречается настройка пары литавр *в квинту* («тоника-доминанта», например, в 7-й симфонии), тогда как прежде – только в кварту: у Бетховена удары литавр впервые санкционируют *нисходящее* автентическое разрешение V ступени в I. Но в условиях тяжелого тона нисходящий скачок (сонаправленный силе тяжести) развязывает инерцию падения и постольку потенциально деформован, тогда как восходящий – умеряемый и сводимый на нет силой тяжести – потенциально формован. Поэтому ударно-акцентная санкция *нисходящего разрешающего* скачка (скачка, знаменующего рост формованности) – выражение, результат и символ итоговой зрелости возобладания (классической речевой системы) над метафорой тяжести в тоне. По-своему замечательно, что другие ударные инструменты, не соучаствующие, по своей природе, в коллизиях метафоры тяжести, – колокольчики, – встречаются настроенными в квинту, во всяком случае, уже у И.-С.Баха (*campanelli e²-h² в кантате Schlage doch, gewünschte Stunde*).

Замечание другого рода. Иногда, в целях образной убедительности, тонально-гармонические тяготения называют «гравитационными»¹. Это – дезориентирующая – по-своему, «безответственная» – образность, основанная только на общности слова «тяготение» (но физическим наукам известны силы тяготения разной природы) и ставящая все здание европейской музыкальной интонационности с ног на голову.

Физическое гравитационное тяготение характеризуется определенной силой – силой *тяжести* – и определенной пространственной ориентацией, *сверху вниз* (к центру Земли). Поэтому музыкальной (интонационной) транспозицией гравитационного тяготения является только одно: обусловленное метафорической тяжестью тона его тяготение *вниз*. Напротив, тонально-гар-

¹ Например: «Секвенциями организуется процесс уничтожения гравитационной силы тоники побочной тональности и возвращения этой тоники к положению ступени, подчиненной основной тонике...» – Филип Гершкович о музыке, с. 200. М., 1991.

монические тяготения, широко говоря, характеризуются не пространственными координатами, а временной: *аккорд* доминанты тяготеет в *аккорд* тоники не в пространстве, а во времени. В более тесном плане, тонально-гармоническое тяготение, обращаясь уже к *пространственной* метафоре, провозглашает, повторим, *равноправие* двух направлений вертикали, вверх и вниз: звук V ступени в качестве примы доминанты равноправно тяготеет в звуки I и VIII ступеней как тонических. В самом же тесном и остром значении *вводно-тоновости*, тонально-гармоническое тяготение провозглашает *абсолютное возобладание* над гравитационным тяготением – над тяжестью тона.

О возобладании над тяжестью и массой как первичном культурном стимуле подробно говорит Ф. Шиллер («Каллий или О красоте»): «Окинув беглым взглядом царство животных, мы видим, что красота животных с полным соответствием уменьшается по мере того, как они приближаются к массе и по виду как бы подчиняются только силе тяжести (перед этим Шиллер сравнивает «тяжелого ломовика» с «легким испанским иноходцем» – А.А.)... Если масса оказала влияние на форму, мы называем последнюю тяжелой; если масса оказала влияние на движение, форма называется неповоротливой... Наоборот, мы ощущаем красоту везде, где *масса вполне подчинена форме* (курсив автора – А.А.)... Среди животных класс птиц – лучшее доказательство моего утверждения. Летящая птица есть удачнейший образец формой побежденной материи, силой преодоленной тяжести... Тяжесть, очевидно, – узы для всего органического, и победа над нею представляет собою поэтому недурной символ свободы.¹

Как видим, Шиллер говорит о данном положении вещей как универсальном, хотя это, конечно, – голос эстетики Нового времени, в плане музыкальном – эстетики зрелого гомофонно-гармонического стиля. Но убежденность Шиллера в абсолютном значении этой эстетики как раз и обозначает органическую силу ее цветения на рубеже XVIII–XIX в.в.

Существо гомофонно-гармонической интонационности и классического музыкального тона своеобразно отложилось в термине *орус* – в его истории и содержании.

Латинское слово «орус» в ряду своих значений – труд, дело, постройка – всегда имело значение и *художественной* работы, – архитектурной, скульптурной (*орус маготеум* – «мраморная статуя»), литературной. Но значения *музыкальной* работы оно *не имело*. Это значение проникает в «орус» во 2-й половине XV века, в среде франко-фламандского гуманизма и в условиях на-

¹ Ф. Шиллер. Статьи по эстетике, с. 438. Academia, 1935.

бирающего силу музыкального Возрождения. В профессиональной музыкально-теоретической литературе «opus» впервые встречается у И.Тинкториса (Prologus к Liber de arte contrapuncti, 1477), здесь еще – как будто по аналогии с литературой: через строку фигурируют «ореге» знаменитых композиторов XV века («благоухающей прелестью достойные не смертного автора, но бессмертных богов»¹) и «божественный opus» Вергилия «Энеида». В следующий раз музыкальный «opus» появляется только через 60 лет у Н. Листена (Musica, 1537), и тогда же – в титуле нотного издания (двухтомное собрание мотетов: Novum et insigne opus musicum; Nürnberg, 1537–38). Со второй половины XVI века латинская терминология в европейской культуре, музыкальной в частности, постепенно сходит на нет, тем не менее, практическое и смысловое значение музыкального «opus'a» продолжает расти. В XVI веке случаи «opus'a» в музыке – единичные (и, за единственным исключением, без нумерации), в XVII веке – уже не единичные, хотя и не массовые, в XVIII – многочисленные, и с началом XIX века «opus» становится нормой композиторского, исполнительского, музыкально-теоретического обихода. Мертвое слово, вопреки судьбе своего языка, – ожило, стало материалом речевого общения, и не почему-либо, а в силу адекватности музыкальной культуре эпохи. Во вне-музыкальном контексте «opus» в XIX–XX в.в. – ответвление (аналогия и/или метафора) его музыкального значения, свидетельство смысловой существенности последнего, отнюдь не исчерпываемой каталогизацией композиций и их хронологией (даже камуфлируемой этой мнимой задачей).

В чем соответствие «opus'a» гомофонно-гармонической культуре? Какие слои слова пришли в движение в конце XV века, отзываясь на новые качества музыкального тона, впоследствии развившиеся и определившие гомофонно-гармоническую эпоху, но устойчиво зазвучавшие уже в заключительном периоде вокальной эпохи?

В интересующем нас значении «изделия», слово «opus» заключает определенные характеристические акценты.

«Opus» предполагает *конструктивно-строительную активность*: фортификационные и архитектурные сооружения, различные техники кладки и украшения стен характеризовались как виды «opus'a», и в них-то «opus» приобрел качества *термина* (opus testaceum, opus quadratum, opus reticulatum, opus incertum – архитектурно-строительные разновидности стен в позднеримском Риме). Данный момент отвечает эстетической специфике музыкальной речи, поскольку, вследствие *вне-понятийности* ее материала, звука, конструктивно-стилистическое начало в ней всегда актуально и высоко активно

¹ Тинкторис называет: «Йоханнес Окегем, Йоханнес Регис, Антуан Бюнуа, Филипп (Firminius) Карон, Гильом Фог, которые в новейшее время продолжили божественное искусство покойных Джона Данстейбла, Жилия (Aegidius) Беншуа, Гильома Дюфаи».

(сплошь конструктивное искусство архитектуры давно названо «застывшей музыкой»; о *вне-понятийности* как принципиальной эстетической характеристике музыкальной речи мы будем говорить в следующей главе). Но это соответствие «opus'a» *родовой* конституции музыкальной речи не объясняет – напротив, представляет тем более «загадочным» – появление и рост музыкальных значений в данном слове не ранее определенного момента европейской музыкальной истории, спустя тысячу лет после ее начала.

В opus'e как термине различима склонность к сложению «изделия» *из множества однородных элементов*: стена, сложенная из камней, и т.п. Эту склонность с первых шагов обнаруживает и музыкальная практика, объединяя «opus'ом» – не всегда, но систематически и принципиально – ряд композиций *одного жанра* (собрание мотетов 1537 г., см. выше; «Праздничные мотеты» Л. Виаданы, op. 10, 1597 г.; собрание 516 мотетов О. Лассо Magnum opus musicum, 1604 г.; и т.д., включая практику классической эпохи и XX века).

Тем не менее, и в этом характеристическом моменте «opus'a» невозможно усмотреть причину активизации его музыкального значения лишь на определенном этапе стилистической эволюции европейской музыки.

Opus как элемент терминологии для эстетической продукции или для продукции с выраженным эстетическим компонентом *тяготеет к беспредметной и/или символической и/или обобщенно-условной выразительности*. Ближайшим образом, наряду с архитектурой и строительством, «opus» всегда принадлежал лексикону искусств *мозаики, художественного ткачества и литья*, в римской империи и, существенно, – впоследствии. Opus interassile – техника металлических кружевных орнаментов и «арабесок», применявшаяся и в ювелирном деле. Opus tessellatum, opus sectile, opus Alexandrium – виды мозаичной техники, частично зародившиеся во вне-европейских (ближневосточных) культурах, но на протяжении тысячи лет определявшие создание европейских мозаик Средневековья и Возрождения, церковных и светских, напольных и настенных, орнаментальных и изобразительных. Английская ткань, украшенная декоративным и изобразительным шитьем золотыми и разноцветными шелковыми нитями, называлась opus anglicanum. В XIII–XV в.в. из нее изготовлялись праздничные облачения для служб в соборах всей Европы, включая Ватикан (изготовление одежд из opus anglicanum было занесено в богослужебный чин Ватикана). Данный смысловой план «opus'a» яснее прочих обозначает мотивы, но которым «opus» в известный момент становится актуальным для музыкального сознания Европы.

Мы говорили, что рубеж вокально-полифонической и гомофонно-гармонической эпох был рубежом отлучения музыкального тона от *абсолютной* связи с телесной органикой (вокальной) продукции тона – рубежом, за которым телесно-двигательная природа европейского тона утрачивает *господство* над ним, а сам тон выходит из необходимого подчинения тяжести. Метафорическая природа тона осложняется и раздваивается. В прежнем тоне

его метафоры (движения, инерции, тяжести, высоты) оставались неизменно осязательными, строго законодательствующими. Теперь обнаруживаются возможности метафорического «претворения» и самих данных метафор. Прежний тон насыщал смысловые коллизии метафорической плотью, новый – волнует метафорическим возобладанием над плотью. На этом рубеже в музыкальный обиход входит слово «opus».

Мертвоязычным «opus'ом» – живым как термин мозаики, шитья, архитектуры, но не обремененным плотью речевого общения – музыкальный тон зрелого Возрождения осознает свою растущую независимость от собственных плоти и тяжести. Отчужденность латинского слова отвечает растущему отчуждению тона от исключительно вокальной органики его. В «opus'e» тон осознает себя как «изделие» – вышедшее из-под абсолютной власти «природы» и «естественного порядка вещей» (из-под власти вокализации), получившее новый *модус условности* и в этом качестве располагающее известной свободой от телесной конкретности и законосообразности – аналогично свободе фигур и сюжетов в мозаике и шитье. В *opus'e* музыкальный тон расстается со своим прошлым, сохраняя его в себе, как в слове мертвого языка сохраняется прошлая жизнь языка. «Opus» становится символом музыкальной культуры Нового времени, самой по себе прежде всего, но также – ее происхождения (символом *целого* европейской музыкальной культуры, в известный момент *пришедшей* к «opus'у»), а сверх того – участником исхода европейской культуры в современную пост-европейскую культуру.

В заключение, две иллюстрации к нашему определению гомофонно-гармонического стиля.

В чем собственно-музыкальное основание и содержание беспрецедентной «неземной» репутации Моцарта? «...Как некий херувим, / Он несколько занес нам песен райских, / Чтоб, возбудив бескрылое желанье / В нас, чадах праха, после улететь!» Это представление уже два века, так или иначе, неотделимо от Моцарта, и только от него. Ни одна характеристика Моцарта, сколько бы ни была «серьезной», без данного фермента не обходится. В чем же? В том, что Моцарт открывает эпоху зрелости гомофонно-гармонической речевой системы – системы *преодоления тяжести тона*. Моцарту, первому, доступна – доступна, а не необходима – именно всеобъемлющая система речи (гармония, метр в тесном смысле, метр высшего порядка, мелодика, синтаксис, фактура, композиционные схемы – если говорить о структурах), вырастающая из стимула к преодолению тоновой тяжести. Мы сказали, что Моцарту эта система доступна, а не необходима. Скажем больше: как фактически наличная, она для него еще и не главное. «Причуды» формы у Моцарта, в камерном инстру-

ментализме в особенности (вереницы кратких контрастных эпизодов – пассажей, арпеджий, орнаментированной кантилены; вереницы каденционных дополнений после полного каданса), только представляются причудами эстетическому сознанию, сформированному классикой XIX века, стремящемуся либо «замолчать» их как досадную незрелость стиля, либо примыслить им целеустремленное «становление». Но именно данный «бесформенный» речевой статус наиболее «моцартов» – наиболее адекватен моцартову моменту в истории европейской музыкальной интонационности. Музыкальный тон, ощутивший, что вековечные узы тяжести для него, впервые, преодолимы *вполне*, осваивается в своем небывалом положении: «пробует» мириады открывшихся коллизий, «вспоминает» прошлое, «прикидывает» будущее. Как все «первое», речь Моцарта звенит окончательностью возобладания над тяжестью даже и там (и именно там), где не спешит пользоваться ее плодами. Моцарт – «херувим», потому что для него первого с *целого* музыкально-речевого мира спала власть тоновой гравитации и открылись новая земля в новое небо. Тогда как Бетховен – уже растит леса на новой земле под новым небом, уже *обременяет* то и другое.

Другая иллюстрация, близкая к нам по времени.

Б.Л. Яворский находил, что *звуковысотный* профиль мелодической линии – феномен лишь графический, принадлежит только нотной записи линии, а не ей самой как музыкально-речевому феномену, поскольку, например, разрешение вводного тона всегда будет *нисхождением* к опоре¹. В этой мысли не так важна непосредственная справедливость/несправедливость ее, как «наивная» противоречивость самого интонационного мировоззрения, в ней обнаруженная. Если движение к опоре заведомо является *спуском*, то в этом уже даны: *тяжесть* тона, продуцируемая ею звуковая *вертикаль*, напряжение *высоты*, ведь только ими и обусловлено, что движение к опоре должно быть спуском, иначе – откуда понятие об «опоре», «спуске», почему «опора» должна быть «внизу»? И вместе с тем, высотный профиль линии, оказывается, – только нотационная условность, существует лишь для глаза! Но в этой «путанице» представлений – не небрежность или слабость Яворского-теоретика, а органика Яворского-музыканта, через него выраженная амбивалентность («диалектика») зрелой гомофонно-гармонической интонационности: наследо-

¹ См. Л. Мазель. Проблемы классической гармонии, с. 267. – М., 1972.

вание тысячелетней интонационной основы европейской музыкальной культуры, тяжести тона, ради возобладания над ней.

(Неумышленная двойственность представлений Б.Л. Яворского особенно показательна, поскольку выразилась у выдающегося музыканта и музыкально-теоретического мыслителя. А говоря шире, Яворский в этом отнюдь не одинок: та же двойственность, растущая из того же корня, налицо во многих и многих суждениях, инспирированных внутренней принадлежностью автора к классической музыкальной эпохе – например, она очень выражена у А. Шопенгауэра – поскольку данная двойственность, и в самом деле, адекватна интонационной природе этой эпохи, природе ее музыкального тона.)

Вследствие этой природы, основой классического оркестра стала группа струнных инструментов, по характеру участия организма в тонопорождении и характеру тона от вокала *уместно дистанцированная* (тогда как в инструментальной практике и иерархии *вокально-полифонической* эпохи преобладали более близкие к вокализации духовые инструменты, невзирая на то, что они всегда уступали струнным в технических возможностях¹).

В этом положении вещей – двойственность классического музыкального тона, вокального по происхождению и природе, но конституированного возобладанием над этой природой, действительного этим возобладанием, пересоздавшего и само пение, в вокальные эпохи – «прозрачное, естественное, лаконичное», а в классическую – вибраторно-кантиленное, в оперной партитуре записываемое в связи со *струнной* группой именно (непосредственно над ней, как «соло», «аккомпанируемое» струнной группой, либо – практика более раннего происхождения – *внутри* нее, между альтами и виолончелями, как бы «тенор» вокально-полифонической партитуры). Двойственность, согласно которой и в целом господствующими инструментами эпохи стали не органически родственные голосу духовые инструменты, а скрипка и, наконец, – фортепьяно, совместившее в своем тоне «пение струны» (аллюзия на голосовую связку) с звуковым *ударом*. В разных аспектах, к этому интонативному «узлу» классического музыкального тона мы будем возвращаться неоднократно.

В силу потребности не столько нейтрализовать тяжесть, сколько *торжествовать* над ней («победа» над тяжестью у Шиллера), *высота* в тоне в классическую эпоху не потускнела, в иных отношениях и обострилась: ведь надлежащее распоряжение высотой – главное, в

¹ Композиторы раннего барокко (1-я половина XVII века), итальянские и немецкие, «сшивают» две инструментальные культуры, – уходящей полифонической эпохи и растущей гомофонно-гармонической, – сочиняя *фанфарные/сигнальные мотивы* в партиях *струнных* инструментов.

чем выражается торжество над тяжестью. Само слово «высота» применительно к (музыкальным) звукам утверждается как раз с началом XVII века – началом гомофонно-гармонической эпохи. До этого метафора звуковой высоты передавалась посредством оппозиции *gravis/acutus*, «тяжелый/острый» – буквальное, и наивно-могущественное в своем буквализме, *тысячелетнее* свидетельство обусловленности высоты тона – его массой.

Ограничимся сказанным. С массой тона как ведущей силой европейского музыкального сознания и основным регулятором истории европейской интонационности связано, так или иначе, все дальнейшее содержание работы.

4. Заключительные замечания

Приведем два сходных мнения.

А. Хьюз (A. Hughes) в «Новой оксфордской истории музыки»: «...представления о «высоком» и «низком» образуют столь универсальную основу нашей нотации, что нам трудно осознать, насколько они – лишь условная манера выражения, не имеющая ничего общего с высотой в мире физических явлений. С равным правом, мы могли бы заменить эти выражения на обратные, назвав «высокие» звуки «низкими» и наоборот, на том основании, что на органе «низкие» звуки производятся гораздо более высокими трубами»¹.

В. Аллен (W.D. Allen) в «Концепциях истории музыки»: «В музыке как таковой наши обозначения «высокий» и «низкий» суть лишь условности. Греки использовали эти обозначения наоборот: «высокими» для них были звуки, извлекаемые на длинных и выше расположенных струнах лиры. И в наших психологических реакциях на то, что мы называем высокими и низкими звуками, уже в течение одного века могут совершаться значительные изменения»².

Данная позиция – не редкость, выше мы видели, что и Б. Яворский был нечужд ей. Рассмотрим ее методически.

Если иметь ввиду всю известную сегодня профессиональную и фольклорную музыкальную культуру на пяти континентах, метафора звуковой высоты, в самом деле, оказывается не необходимой принадлежностью музыкальной речи: имеются культуры, не знающие ее

¹ New Oxford history of music, vol. II, p. 290. – London, 1955.

² W.D. Allen. *Philosophies of Music History*, p. 255. – N.Y., 1962.

(безразличные к ней), имеются и культуры, понимающие ее по-иному, нежели европейская. Но доказывает ли это эстетическую несодержательность (иллюзорность) звуковой «высоты» в тех культурах, где она налицо? *Наоборот*. Если бы наличие и понимание «высоты» звука было одинаковым во все времена и во всех культурах, как раз в этом случае «высота» принадлежала бы естественнонаучной сфере, представляя собой предпосылку музыкально-речевой активности, но не феномен самой этой активности. Культурная *избирательность* понимания/непонимания звуковой высоты не опровергает, а доказывает ее эстетическую природу и активность. И далее: если некоторая культура в том или ином плане, но систематически культивирует метафору звуковой высоты (например, античная культура – в одном плане, называя низкочастотные звуки «высокими», европейская – в другом), последняя не может быть лишь внешней условностью в данной культуре, уже поскольку для характеристики различий звуков по частоте привлекается *метафора*, а не нейтральный термин.

Подтвердим настоящие соображения рассмотрением доводов А.Хьюза и В. Аллена. Убедимся, что эти доводы не опровергают, а подтверждают и не просто содержательность, но основополагающую роль звукового верха-низа в европейской культуре, а также взаимобусловленность этой роли с *вокальной природой* этой культуры.

Античность называла наши «низкие» звуки «высокими» и наоборот? Что ж, эта культура, насколько мы можем о ней судить, действительно не была, в своей основе, вокальной и была мало сходна с европейской по интонационному содержанию. Мы уже говорили об этом и ниже к этому вернемся.

В органе (как и во многих других инструментах, духовых и струнных, в отличие от «инструмента» вокализации) нет высотного параллелизма звукопорождающих механизмов порождаемым звукам? Что ж, и в продолжение двух третей своей истории профессиональная музыкальная культура Европы держала инструменты на третьих и четвертых ролях и дала им равноправие с вокализацией в непосредственной связи с обращением к диалектически-двусмысленной трактовке массы и высоты в музыкальном тоне.

Неизменная, на протяжении всей истории европейской музыки, запись музыкальных звуков расслоенными по высоте ни в коем случае не является *причиной* терминологии «высокий» и «низкий» звуки. Мы не потому называем звуки высокими и низкими, что они так записаны, а мы одновременно и называем, и записываем их так пото-

му, что мы их так *понимаем*, потому что только так понимаемые они получают для нас музыкально-смысловое значение.

Изменения наших «психологических реакций» на «высоту» звука, могущие иметь место на протяжении кратких исторических периодов, – эти изменения касаются, в конце концов, вторичных и сравнительно субтильных моментов, впрочем, также отмечающих *исторические этапы* функционирования массы и высоты в тоне европейской музыкальной культуры и потому принадлежащих сфере не психологии, а эстетики. Но общая установка – острота реакции на звуки малой частоты как массивные и низкие, а на звуки большой частоты – как на легкие и высокие – неизменна на всем протяжении европейской музыкальной истории. Здесь выраженные изменения имели место лишь дважды, отмечая *начало и завершение* этой истории.

Номенклатурные, орфографические, технологические и т.п. моменты данного исторического *стиля* (шире – данной музыкальной культуры), говоря основательно, не упорядочиваются как причины и следствия друг друга, т.к. все они суть *следствия* метафорики, характеризующей музыкальный тон данного стиля (данной культуры). Но именно поскольку они – ее следствия, они никогда не случайны и не утилитарны (хотя нередко одеваются утилитарной личиной), а всегда – важные знаки интонационных первооснов стиля или культуры. Если два стиля (две культуры) заметно различаются в этих моментах, они заведомо различаются и основаниями своей интонационности, музыкально-смысловым «профилем».

Глава 3 ВОПРОСЫ ФОРМЫ И СОДЕРЖАНИЯ

1. *Общие положения и определения.* – 2. *Содержание и форма в музыке. Музыкальный жанр.* –
3. *Кризисность музыкального формирования.*

1. Общие положения и определения

Систематичное рассмотрение такого явления, как «европейская музыкальная культура» в ее общехудожественных и музыкально-специфичных основах, внутренней логике зарождения, развития и исчерпания, – задача, которая требует условиться об эстетической идеологии, на фундаменте которой, явно или неявно, она будет выполняться. В настоящей главе мы наметим контуры данной идеологии, как в целом, так и в ее конкретизации применительно к музыке. В дальнейшем, по мере необходимости, мы будем возвращаться к общеэстетическим рассмотрениям, располагая их в уже наличной системе эстетических координат.

Содержание и форма присутствуют в любой продукции, но нигде их наличие и различие не привлекает такого внимания, как в искусстве. Вместе с тем, нигде, как в искусстве, различие формы от содержания не абстрагирует нас так от того и другого, потому что нигде они не даны в большей взаимообусловленности, содержание – только как оформленное содержание, форма – только как содержательная форма. Но это сращение лишь утверждает глубину их различий: только *разные* сущности способны с такой силой проникать друг в друга и друг друга насыщать, как это происходит с формой и содержанием в искусстве.

Пару «содержание»–«форма» называют иногда эстетической «дихотомией». В строгом смысле, это неверно – как раз в силу сплошной наличности и взаимообусловленности содержательной и формальной активности в любом моменте эстетической речи. При дихотомическом отношении, один из

двух классов определяется отрицательно, исключением другого класса. Тогда как для содержания и формы ни в каком речевом элементе и ни в каком плане этого элемента невозможно обозначить одно из них через отрицание другого. Можно сказать, что, напротив, специфика *эстетического* претворения формы и содержания заключается в их принципиальной *адихотомии* здесь. (В области музыкальной стилистики строгий пример дихотомии дает пара «тональность-атональность».)

Еще одно предварительное замечание. Обе категории, «содержания» и «формы», как эстетические, развились и получили всеобщее распространение только в XIX веке (Гегель). Можно было бы предположить, что они и оправданы лишь ограниченно, ближайшим образом, – относительно художественной практики XVIII-XIX в.в. Это не так. Во всяком случае, принятое в настоящей работе и ниже освещаемое понимание данных категорий исходит из имманентности их *любой* эстетической активности, даже из *тождественности* формально-эстетической активности эстетической, как таковой. Верно другое: на рубеже Нового времени (XVII век, для музыки также XVIII век) *природа* эстетической формы – меняется, и таким именно образом, что феномен эстетической формы обнаруживается вне сравнения осязательней благодаря *активизации формы во времени* (во временных искусствах, понятно). Взамен или наряду с фигуральными муляжами, известными во все времена («прекрасные формы», «совершенные формы» и т.п. вариации буквально понимаемой *forma*), активность эстетического формования разверзает теперь самое свое существо. Впоследствии, эстетическая революция рубежа XIX-XX в.в., в известной мере, восстанавливает прежнее положение вещей: в искусстве XX века существо эстетической формы, сравнительно с предшествующими тремя веками, вновь камуфлировано. Тем не менее, будучи однажды осознано, данное существо уже различимо повсеместно, раз навсегда, в архаическом искусстве и в современном. В настоящей главе этих вопросов *исторической* эстетики мы не касаемся, рассматривая оппозицию «содержание»— «форма» как данную. Однако, в своем месте мы к ним вернемся, и не однажды: смена природы эстетической формы на протяжении барокко (что и определяет данную эпоху как переходную, в частности – богатство музыкальной формы у Баха) – один из основных фактов в биографии европейской музыкальной культуры.

Спросить – что такое форма – значит спросить, каковы ее функции в отношении к содержанию, каким она это содержание делает. Поэтому уяснение формы совпадает с уяснением отличий между содержанием внеэстетическим и эстетическим.

Чем отличается содержание просто от содержания художественного? Почему никакие «фактические» страдания или любовь, как бы ни были сильны, никакая судьба, как бы ни была типична, все-таки

не заключают в себе художественности? Потому что их не коснулась форма. Они разомкнуты, всеми фибрами они сращены с голо-рассальной бытием и растворены в нем. Вне его они бессмысленны, а в нем они неоформлены. Эстетическая активность претворения фактически наличной действительности в действительность художественную и заключается в такой транспозиции известного содержания, при котором оно становится достаточным самому себе, так что этические стимулы, его возбуждающие, теперь происходят из него же, и стимулы, им возбужденные, на него возвращаются. Это особое, не умерщвляющее изъятие разомкнутого и голо-наличного содержания из контекста бытия и переустройство его до полноты себедовления называют формованием. «Слово, высказывание перестает ждать и желать чего бы то ни было...за своими пределами: просьба...не нуждается в удовлетворении (она как бы удовлетворена самой формой своего выражения), молитва перестает нуждаться в боге..., жалоба перестает нуждаться в помощи, покаяние – в прощении и т.п. Форма восполняет всякое событие и этическое напряжение до полноты свершения»¹. В русской классической литературе конструктивно-отчетливый (может быть, избыточный) образец этой формальной активности, подразумевающей завершение бытийного смыслового круга – концовка «Отцов и детей».

Эстетическая активность – это активность приведения совокупных смыслов к смысловой *полноте*. Коллизии путей, ведущих к полноте, – совершаются, а сама полнота – достигается в неразрывной связи с претворением содержания в известном материале, но также – в связи с мобилизацией всего нерегламентированного (вообще говоря) био-социо-культурного опыта, никоим образом не ограничиваясь апелляцией к материалу только (но и в самом материале берется вся непредсказуемая полнота звучащего в нем био-социо-культурного опыта, конечно). Поэтому от лингвистики – науки о словесной речи,

¹ М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики, с. 61. М., 1975. Неожиданный и дерзкий шаг совершает Стендаль в «Красном и черном», давая «фактическую» сноску/справку к упоминанию о работах Гверчини (ч. 1, гл. 26): «Посмотрите в Луврском музее картину «Франциск, герцог Аквитанский, слагает с себя корону и надевает монашеское одеяние», № 1130» (принадлежность справки – рассказчику-«автору» либо прямо Стендалю – остается двусмысленной). Ингредиент условности и вымысла, проникающий романное содержание в качестве первоочередной предпосылки формования, на момент аннулируется, допуская беспримесный воздух вечно-неоформленного бытия, и снова восстанавливается – производя, в самом деле, эффект эстетического шока.

как таковой, о *материале*, – не приходится требовать основательных характеристик словесно-речевой эстетической активности, от музыкально-теоретических дисциплин (не говоря об акустике) – эстетических характеристик музыкально-речевой активности и т.п.

Во все времена наивно-неотразимая позиция эстетической мысли гласит: подражание природе¹. Почему, ведь не для того, чтобы было «похоже»? Во многих случаях (и в музыке, прежде всего) «похоже» вовсе нелепо. Однако лозунг остается неуничтожим. Почему же? Потому что «природа» в этом случае взята как средоточие и символ себедовления (полноты) смысла². В Новое время аналогично притягательна для эстетической мысли *национальная* органика и укорененность эстетической речи. Аналогично, потому что последнее собственно-эстетическое основание притягательности и в этом случае – то же: стихия национальной культуры представляется безусловно-себедовлеющим смысловым универсумом. А в новейшее время – XX век – абсолютную значимость данный фактор для эстетической мысли – *утрачивает*, и как раз поскольку представление о безусловном смысловом себедовлении всякого национально-культурного универсума в новых условиях становится проблематичным.

(По-своему устойчив расхожий штамп, что искусство не может существовать – «задыхается» – *без идеалов* и т.п. Это – на идеологическом жаргоне, эстетически – тривиально выраженное знание, что эстетическая активность требует как предпосылки *потенциально-себедовлеющей этической среды*, способной к взаимным смысловым реакциям с известным содержанием и через это – к формованию последнего.)

¹ «Искусство до тех пор совершенно, пока оно кажется природой» («О возвышенном», гл. 22; автор, «Псевдо-Лонгин», неизвестен; Рим, 2-я четверть I века н.э.). «*Imitazione della natura*» – клише музыкально-эстетической фразеологии итальянского Возрождения (начиная с П. Арона).

«Подражание природе – высшая цель всякого художника, также и моя» (Глюк, 1773).

² У Гете в «Письмах из Швейцарии»: «Что же это такое, это своеобразное стремление от искусства к природе и обратно – от природы к искусству?.. Нам как-то на днях прислали корзину с плодами; я был восхищен, как небесным виденьем: такое богатство, такая полнота, такое многообразие и вместе родственность!». Из четырех определений – «богатство», «полнота», «многообразие», «родственность» – наименее прямодушное: «полнота». Потому что в нем-то – последнее, не частное, а общее, решение исходного авторского вопроса. Еще ниже – о природе, «которая ни в чем не нуждается».

Поскольку любое определение эстетической формы, как определение вообще, может заключаться только в сведении данного понятия к другому или другим понятиям, постольку два определения всегда будут отличаться, в основе, только выбором этих последних. Определение, приведенное выше, сводит эстетическую форму к понятию *смысла* как более общему, инстинктивно-внятному и (в этом заключен главный выбор) в явлении смысловой *полноты* адекватному существу эстетической активности. В свою очередь, круг значений данного понятия уясняется из того, что определенным эквивалентом его является (культурная) *ценность*: всякий смысл – ценность, и всякая ценность такова лишь в силу имманентных ей смыслов.¹

Вследствие этой-то природы эстетической формы – заключающейся в *полноте* смысла – эстетическая деятельность, единственная из всех, *не знает прогресса*: сознание смысловой полноты бытия и передача этой полноты через известный срез бытия и в подходящем материале с ростом просвещения и технического речевого арсенала – не растут, вообще говоря.²

Схематический эксперимент: два живописца пишут натюрморт с одной и той же натуры. Получается два разных натюрморта. В чем их различие? В эстетической *форме*: в том угле зрения (всецело «живописном», в данном случае), которым данное – так сказать, одно и то же – содержание приведено к смысловому себедовлению. (Мы говорим, что содержание «так сказать» одно и то же, поскольку в полном объеме меняется, конечно, все – и содержание также, ведь оно присутствует во всех моментах зрения живописца, начиная с того, что, ослепни живописец, и он не увидит натуры. Полной рационализации и систематизации ни слагаемые эстетической активности, ни про-

¹ Мы ориентируемся только на общеречевое значение «смысла», вне какого-либо из многочисленных философических специализаций его. На то значение, которое от противного разумеется у Достоевского: «Мне пришло раз на мысль, что если б захотели вполне раздавить, уничтожить человека, наказать его самым ужасным наказанием, так что самый страшный убийца содрогнулся бы от этого наказания и пугался его заранее, то стоило бы только придать работе характер совершенной, полнейшей бесполезности и бессмыслицы» (Записки из Мертвого дома).

² В европейской истории самая известная полемика о прогрессе (в литературном искусстве, «спор о древних и современных авторах»), разразилась во Франции в последней четверти XVII века. Главный урок этой полемики заключается в поведении наиболее выдающегося из ее участников, Буало, выступившего, номинально, на стороне «древних». Буало долго воздерживается от участия, раздражается разгорающейся полемикой, а заговорив, восхищается Гомером и Пиндаром, затем – современными Расином и Мольером, затем – снова Гомером и т.д. Второй по значению участник, Франсуа Фенелон, также вынужденный, пишет «Письмо в Академию», в котором приводит десять доводов в пользу древних авторов и десять – в пользу современных и от резюме воздерживается.

дукт ее – не подлежат, конечно. Любой устойчиво-наличный конструктивный фактор – в литературе, например, сюжет – принадлежит одновременно плану содержания и плану формы. Но главным образом, содержание – методически чисто взятое – в двух натюрмортах будет одним и тем же, поскольку эстетическое зрение живописца принадлежит, главным образом, плану формы, а не содержания.)

Эксперимент того же рода не схематический, а фактический: «Ромео и Джульетта» – трагедия Шекспира, симфония Берлиоза, опера Гуно, увертюра-фантазия Чайковского, балет Прокофьева. В каком плане, содержания или формы, лежит то, что их различает? Снова, ответ чистый невозможен (он невозможен никогда), различия затрагивают оба плана, уже в силу их повсеместной взаимообусловленности. Но эстетически первично и принципиально, различия лежат в плане *формы* – в различном претворении «данного» содержания к себедовлению. Ведь если бы различия первично принадлежали плану содержания, исчез бы весь эксперимент, самая мысль о нем стала бы абсурдной – что обсуждать происхождение различий в образцах с принципиально разным содержанием, в «Илиаде» и вальсе Штрауса – тогда как она не абсурдна в нашем случае¹.

Другая иллюстрация к понятиям формы и формования.

Почему тема «скупости» разработана в мировой литературе широко и пристально, а тема «щедрости» – бегло и «равнодушно»? Любой ответ содержательного плана будет эстетически очень наивным (скупость встречается чаще, чем щедрость; порок – материал более увлекательный для автора и читателя, чем добродетель; потребность художника в «очищении нравов» и т.п.). Менее наивными, но все еще недостаточными будут ответы пограничного, содержательно-формального плана (скупость чревата более широким кругом более углубленных коллизий). Но ответ, вполне адекватный существу явле-

¹ Итальянский композитор Н.А. Цингарелли (1752-1837) – автор оперы на этот же сюжет трагедии Шекспира (Милан, 1796), но *обращающей титульный порядок имен*, *Giulietta e Romeo*: выносящей момент формальной инициативы в титул, так сказать. Феномен того же рода – название оперы В. Беллини «Капулетти и Монтекки». Классическая иллюстрация игры титулов, отражающей *формальное* варьирование «одного и того же» мифологического содержания, – множественная оперная продукция по мотивам мифа об Орфее, для барокко и пред-классицизма как нельзя более актуального: начиная с «Эвридики» у Я. Пери (1600) и у Дж. Каччини (1600), через «Орфея» К. Монтеверди (1607), «Смерть Орфея» С. Ланди (1619), снова «Орфея» у Л. Росси (1647) и вплоть до «Орфея и Эвридики» у К.В. Глюка (1762). (Пушкин назвал Орфея «баловнем Европы».)

ния и не подменяющий причину – поводом и/или следствием, лежит в плане формы. Феномен «скупости» *склонен к себедовлению*, силовые линии его смыслов тяготеют на него и возвращаются, тогда как смысловая активность «щедрости», скорее, ориентирована вовне. Вместе с тем, смысловой потенциал скупости значителен и по объему и «удельному весу» (все мотивы самоограничения, самопожертвования, одиночества, рефлексии, а также – воображаемых или действительных реализаций воображаемого или действительного богатства, а также – весь комический план скупости и план ее тщеты, а также – хозяйственно-бытовой ее план и т.д., и т.д., и конечно – иррациональный план скупости, «суммирующий» все другие планы). Соответственно велик объем потенциального содержания, которое может быть проецировано в тему «скупости» и – в силу центростремительной природы последней – здесь *завершено*. «Скупость» – вне сравнения более благодарная *среда формования*, нежели «щедрость», – вот ответ на вопрос. (И вот, к слову, свидетельство, что формализм – определяющий момент эстетической активности как таковой, всегда и всюду, а не только лишь в европейской культуре XVIII–XIX в.в., которая дала жизнь *понятию* художественной формы.)

Существует еще один ответ на наш вопрос: тема скупости эстетически предпочтительней темы щедрости, потому что скупость – страсть. Это – сильный и инстинктивно-лукавый ответ. Понятие «страсти» обманчиво в настоящем контексте: оно имеет видимость принадлежности плану содержания, более осязательному и доступному, тогда как принадлежит плану формы. Страстью может быть многое, чувства Ромео и Джульетты и филателия, но не все – *не щедрость, например* (литературное клише «с какой-то страстью сорил деньгами» как раз обозначает аномалию «страстной щедрости»; сорить деньгами – не может быть страстью, а только *какой-то* страстью). Почему? Что конституирует «страсть» как понятие? – Элемент *себедовления*. Страсть это то, что формируется и живет, питаясь само собою и питая само себя: страсть недоступна («рациональным») мотивировкам *извне*. И мы возвращаемся к ответу, данному выше: скупость, заключая компонент «страсти», благодарней как среда смыслового себедовления – формы.

Почему *религиозная* неприязнь – в пределе, ненависть – эстетическому модусу речи не противоречит (эстетически-беспорные образцы – многочисленны), а *этническая* – противоречит (беспорных образцов – нет)? Потому что этническая неприязнь оставляет зияние в мире людей и природы, следовательно – зияние в культуре, несовместимое в *себедовлении* большого содержания, а религиозная

неприязнь этого зияния с необходимостью – не оставляет. Религиозная принадлежность, заключая элемент выбора, доступна смысловой проработке/полемике (и «победе» в этой полемике – себедовлению известной религиозности), а этническая, лишенная этого элемента, – недоступна.

Еще иллюстрация. Пушкин: «И неподкупный голос мой // Был эхо русского народа». Грамматически правильнее было бы: «...Был эхом русского народа». Почему же неприемлема лишняя буква? Ответ неисчерпаем, конечно: подходя с другой стороны, получаем по-другому выраженный ответ. В частности, такой фигуре, как «эхо русского народа», предпочтительно выступать в прямом падеже, нежели в косвенном. Требование достоинства этой фигуры оправдывает жертву грамматической правильностью. Прямой падеж и сама неправильность его ставят фигуру на котурны. Но каким бы ни было объяснение, оно *не может лежать в плане содержания*: как ни углубляй понятие о последнем (но взятом чисто, вне формы), никакое различие в содержании не объяснит адекватно сокрушительного эстетического проигрыша от замены «эхо» – «эхом». Речь проигрывает *в форме*. Едва уловимая, и произносительно – удобная, неправильность полагает известный предел контактам фигуры с фактическим бытием (чрезмерность этих контактов так неприемлема здесь, что косвенный падеж, их активизирующий, – «эхом» – даже уродлив), освобождает и сценически завершает данную фигуру как довлеющую себе.

Еще Пушкин: «Здоровью моему полезен русский холод». Дурак скажет: «Холод не бывает русским или канадским. Холод есть холод». Но попробуем объяснить, что такое «русский холод», и убедимся, что сколько-то рационального (вне-эстетического), а вместе с тем, удовлетворительного – адекватного пушкинскому контексту – объяснения не существует. Почему? Потому что любое такое объяснение будет лежать преимущественно в плане содержания, тогда как пушкинский «русский холод» принадлежит преимущественно плану формы.

Строка Батюшкова: «Нам музы дорого таланты продают». Присутствует ли здесь «меркантильный» элемент (дорого-дешево)? Нет. Почему? Потому что *сожаление* о высокой цене, ограниченное, главным образом, *планом содержания*, в плане *формы* транспонируется в *удовлетворение* высокой ценой.

Велимир Хлебников называл себя «председателем земного шара». Усмотрим ли мы здесь мотив честолюбия (хотя бы и окрашенного психиатрией)? Отнюдь. Почему? Потому что честолюбие, как тако-

вое, сплошь ориентировано вовне, следовательно, как целое, а не как момент целого, – вне-эстетично (пример: незавершенные «дворцовые интриги» всех времен и народов), тогда как «должность» Хлебникова — сплошь эстетизованная. «Председатель земного шара» довлеет себе, буквальный же председатель (чего бы ни было) довлеет или не довлеет, но – *другим*, а не себе.

Формованное содержание – уже не содержание в тесном смысле слова, а *эстетический организм*, который существует в культурной истории, как в жизненной среде, обмениваясь с ней дарами, как питательными, так и ядовитыми, и не умирая в ней.

Надо сказать, что и это последнее общеизвестное явление – адаптивность эстетического образца к новым культурным контекстам – которое иногда относят на счет моментов внешних и производных (обобщенность эстетического содержания, богатство переносными значениями), в действительности – торжество формирующих механизмов данной эстетической речи, прежде всего. Здесь-то и обнаруживается вся мера органики эстетической активности, малодоступная рациональному освоению: отдельные смысловые компоненты речи в новом контексте меняют свой «тембр» и конституцию, но таким образом, что *сообразованность их к совокупному себедовлению – сохраняется*. И не только итоговая сообразованность – в каждом случае сохраняются некоторые краеугольные моменты («механизмы») ее. Определенные формальные константы присущи всякому эстетическому образцу. Новый культурный контекст – самый удаленный – всегда различит, если не их самих, то их наличие. И оценит их как созвучные себе или чужеродные. Но и будучи чужеродными, они всегда остаются, так сказать, *personae gratissimae*, поскольку за ними – себедовление смысла, венец всего.

Капитальная иллюстрация формального эстетического механизма: «Дон Кихот». Оставаясь в плане содержания, мы не проясним что-либо в витальной значимости этого романа для организма европейской (художественной) культуры. Сколько ни повторяй, что обедневший, чистый сердцем идальго повредился умом на чтении рыцарских романов, а Санчо Панса это народное здравомыслие, – дело не сдвинется с мертвой точки. Но угол зрения формы (в том значении ее, о котором мы условились) приближает нас в цели: смещенное сознание Дон Кихота, – не вообще смещенное, а такое, каким оно стало в этом смещении, – аккомпанируемое «дурацким» несмещенным сознанием Санчо Пансы, оказывается волшебной почвой смыслового

самоудовлетворения (формования) бытийного содержания. Фактичность бытия и его призрачность вдруг оказываются в союзе. Так что (схематически говоря) любой коллизии не требуется, в этом контексте, ничего за пределами ее самой. Гений Сервантеса – в «изобретении» этого формального механизма. (Конечно, единичного механизма, ни в какой мере не подлежащего тиражированию. Сервантес так и говорит: «Для меня одного родился Дон Кихот, а я родился для него».) В этом же – в порождении/воображении некоего могущественного формального механизма – заключается и *любой* эстетический гений, но в случае с «Дон Кихотом» это существо феномена эстетического «формулируется» с беспрецедентной недвусмысленностью. Сражение с ветряными мельницами, «просто» потому что его затевает Дон Кихот, а комментирует Санчо Панса, оказывается одновременно: абсурдным и необходимым, комичным и космичным, фактичным и призрачным. И т.д. Все события, положения, описания, вся речь романа в тот же самый момент отделяются от земли и, меняя очертания, плывут в воздухе – они есть и их нет.

Другой хрестоматийный образец: первый бал Наташи Ростовской. Об этом эпизоде говорят, что в нем воплощены обаяние юности, девичества, полноты жизни. Однако, наблюдаемые в реальности, те же качества имели бы и свои оборотные стороны – наивность, краткотечность, эгоизм – и ни «правота молодости», ни «полнота чувства» не рассеивали бы вполне эти теньевые призывки. Чем же объясняется абсолютная, так сказать, правота и неуязвимость Наташи Ростовской на ее первом бале? Почему доводы о неосновательности (даже биологичности) данного тонуса, могущие иметь вес в реальности, здесь ложатся мимо, не задевая? Потому что они никоим образом не адекватны *эстетической* реальности, здесь осуществленной, не имеют в ней корней и ей чужеродны. В столь общей форме данное утверждение очевидно читателю Толстого непосредственно, но дело в том, что указанные доводы чужеродны не вообще относительно данной речи, а относительно только и именно *формального habitus'a* ее, эстетической *формы*, самоудовлетворяющей содержание, отнюдь не относительно содержания, как такового. Сколько бы мы ни сопоставляли приведенные выше доводы с *содержательным* планом нашего эпизода, мы не обнаружим их недействительности (наоборот, с этим планом – взятым, конечно, методически-чисто, вне плана формы – они как раз прагматически смежны и по этой-то смежности возникают), но недействительность их немедленно обнаружится, как

только мы коснемся *формирующего* medium'a данной речи («Давно я ждала тебя» – как будто сказала эта испуганная и счастливая девочка своей просиявшей из-за готовых слез улыбкой...») и т.п.). Эстетическое содержание не располагает свободой относительно формы и неспособно к внешним контактам, независимым от этой последней (отсюда – условность художественного содержания и наивность пересказывания его как фактического). В результате, вся сцена, будучи насквозь просматриваема, остается, как видение, недоступной для раздражающих ей реалий.

Мы взяли известный эпизод романа Толстого, но замечания того же смысла могли бы быть сделаны, очевидно, о любом эпизоде любого литературного – а говоря по существу, и изобразительного, и музыкального – сочинения. Содержание любой эстетической речи – эстетическое содержание – принципиально говоря, не подлежит контактам с окружающим бытием (контакты возможны и необходимы, но лишь ценой частичной или полной де-эстетизации содержания). Это и означает, что эстетическому содержанию имманентно смысловое себедовление¹.

Эстетическое начало не ограничено областью авторской систематической работы. В бесчисленных частичных проявлениях оно повсеместно. Но его существо всегда одно и то же: эстетическая активность налицо там и только там, где налицо энергия устремления к *полноте* смысла (к *формованности* содержания), поскольку эта

¹ Из русских писателей, Чехов, по особенностям его речи, чаще и шире других провоцирует недооценку данного положения вещей. «Чехов... избрал способ говорить пошлости безнаказанно, вызывая сочувствие к своей грусти, как будто намекая, что за пошлостью должно быть что-то еще, какой-то прорыв, надежда, небо в алмазах и прочее, но прямо высказать этого нельзя, поскольку все сказанное будет звучать как пошлость, и по этому поводу надо опять-таки грустить и надеяться» (М. Эпштейн. Русская культура на распутье.— «Звезда», 1999, № 1, с. 219). Вопреки намерениям автора, существо и урок его хлесткого наблюдения только в этом: художественное (формованное) содержание в его собственно-эстетическом качестве *недоступно суду познавательно-этических характеристик* (справедливо/несправедливо, истинно/ложно, пошло/непошло), последнее слово все равно остается за полнотой и значительностью формованности его, в силу которой оно является *себедовлеющим целым*, отчего непосредственного пути к нему извне его – без его искажения – нет. М.Эпштейн и сам, *volens nolens*, признает данное положение вещей: говоря пошлости, Чехов каким-то образом (благодаря «изобретенному способу») остается безнаказанным. Но этот способ – если взять его принципиально – избрал не Чехов, способ всегда и всюду один и тот же: формальная активность речи, в силу которой пошлость становится «так сказать» пошлостью, недоступной этическому суду, и т.д.

активность есть не что иное как эта энергия, по-другому названная, терминологически конституированная.

На определяющем свойстве художественного содержания – его формованности, смысловой полноте – основывается, между прочим, особая доказательная сила сентенций и «фраз», извлекаемых из литературных текстов («Все счастливые семьи счастливы одинаково, все несчастные семьи несчастны по-своему»). Эти сентенции – в том качестве, как их вспоминают – обладают, своего рода, абсолютной истинностью, такой, какой заведомо не может обладать никакое суждение. Таковы стихотворные цитаты, из Гомера в особенности, у античных философов и историков. Этот «фантом» безусловной истинности цитируемой сентенции – след ее эстетической формованности, своеобразно углубленный ее обособлением: познавательная безусловность подменяется безусловностью смысловой полноты. Стоит до конца расформовать такую сентенцию, «услышать» ее как утверждение чисто познавательного плана (для чего требуется иногда усилие), и она немедленно обнаружит уязвимые стороны, справедливость ее станет ограниченной, обусловленной, во многих случаях сентенция прямо уравнивается в справедливости с логически противоположной, а иногда – к вящему торжеству эстетической активности – превратится в нонсенс или тавтологию (например, у митрополита Илариона: «...не в безвестной и захудалой земле, но в Русской, что ведома во всех наслышанных о ней в четырех концах земли...»); или в строфе Н.Заболоцкого: «Любите живопись, поэты! / Лишь ей, единственной, дано / Души изменчивой приметы / Переносить на полотно...»). Поэтому приводя сентенцию, я никогда не имею ввиду только ее в ее познавательном качестве, но также и ее эстетический контекст, учет которого я предполагаю и в собеседнике и активно навязываю ему обрамлением, интонацией, мимикой, жестикуляцией и проч.

Еще одно явление, близкое по материалу и существу.

Если я привожу сентенцию из *внеэстетической* речи – из научной работы, например – мне могут возразить, что по другим поводам и в других обстоятельствах тот же автор высказывает и иные взгляды на тот же предмет. Но никогда не возражают и не могут возразить таким образом на сентенцию, принадлежащую *эстетической* речи. И не потому что последняя, кроме моментов познавательных и этических, содержит моменты «образные», не подлежащие сравнению, это – следствие, и не необходимое (образные моменты в вышеприведенной сентенции из «Анны Карениной» – минимальны). А по-

тому что сентенция в эстетической речи *довлеет себе*, она *формована*, следовательно – не может быть вовлечена в полемику. В своем смысловом микрокосме (в породившем ее поле эстетической активности, наружные следы которого называют стилистическим контекстом) она верна *абсолютно*, а вне его – *ее не существует*, существует лишь ее де-эстетизованный (де-формованный) двойник, познавательный-этический эквивалент. Только с этим последним и может совершаться полемика, отчего такая полемика заранее обречена остаться недоразумением.

Непосредственное чутье и культурная интуиция подсказывают наивность обсуждения «мыслей», извлеченных из эстетической речи и отвлеченных от нее. Наивность, поскольку налицо – не мысль. Эстетическая речь мыслей в собственном значении слова – не знает. Ее «мысли» – это формулирующие жесты конструированные по образу и подобию мысли.

«В Непале есть столица Катманду. // Случайное, являясь неизбежным, // Приносит пользу всяком труду. // Ведя ту жизнь, которую веду, // Я благодарен бывшим белоснежным // Листам бумаги, свернутым в дуду» (И. Бродский). Уместно ли будет размышлять о справедливости этой «мысли»: случайное, являясь неизбежным, приносит пользу всякому труду? К такой *мысли* неизвестно было бы с какого конца и подойти. Автору неизвестно было бы так же, как и любому другому. И это-то хорошо, что неизвестно.

Хрестоматийный острый образец такой же «мысли», отнюдь не подлежащей обсуждению в качестве мысли, – афоризм Моцарта у Пушкина: «Гений и злодейство – // Две вещи несовместные» (реплика Моцарта, впрочем, как афоризм и не чеканится, растворяясь вопросительной интонацией: «Не правда ль?»).

И такова, в большей или меньшей мере, любая мысль, принадлежащая эстетическому контексту. А именно – такова в тем большей мере, чем полнее она эстетизована¹. Имеется немало работ пограничной, научно-эстетической природы (труды древних историков, философов, естествоиспытателей), и сентенции в этих работах тем более абсолютны, – тем менее – «мысли», доступные «дискуссии», – чем активней эстетический компонент в речи данного автора.

Тот же эффект абсолютной достоверности содержания конститутивен жанрам *пословицы и поговорки*. И в этом случае принципи-

¹ «Рукописи не горят» у Булгакова вызывающе играет и бравитурует этой мыслительной иллюзорностью мыслеподобных эстетических речевых конструкций.

альный механизм тот же – эстетическая формованность пословицы, себедовлеющая полнота наличных в ней смысловых коллизий.

«Сколько волка ни корми, он в лес смотрит». Отвлечемся, по возможности, от формально-эстетических моментов данной пословицы, реконструируем ее этико-познавательный (собственно содержательный) эквивалент. Получим: «Волка приручить невозможно» («волка» и «приручить» можно понимать иносказательно, от этого мало что изменится), и кроме этого скудного остатка, вся прочая речевая активность пословицы порождена планом формы.

Но сравним два данных высказывания. В чем коренное различие их? В смысловой полноте первого и неполноте второго.

Второе высказывание, познавательное, допускает (и провоцирует) выход за его пределы в целый круг вопросов о границах и методах приручения животных. Продолжая, можно спросить, например, поддается ли приручению крокодил. Напротив, изнутри самой пословицы выйти за пределы ее смысловой целокупности – невозможно. Вопрос о том, поддается ли приручению крокодил (понимаемый иносказательно, если угодно), или рассказ об успешном приручении волка отнюдь не будут продолжением смыслового круга данной пословицы, эти тематические элементы даже резко чужие ей, так что какое-нибудь инотематическое «А мы просо сеяли...» будет ей ближе. Данная пословица, взятая как целое, как эстетический организм, ориентирована в план определенного сознания (скажем условно: «волчьего») и определенного культурного контекста его – «среднерусского», «крестьянского», отчасти и «городского», и «романтического», обозначить границы затруднительно, но они существуют (и соответствующие английская, немецкая и проч. пословицы также ориентированы, каждая, в плане соответственного народного сознания и культурного контекста, мобилизуя для этого, можно сказать, все без исключения ресурсы национальной словесной активности). Пословица говорит о себедовлеющей полноте данного сознания в данном культурном контексте и проецирует в эту полноту все мыслимые в связи с ним содержательные коллизии (свободолюбие, одиночество, жестокость и т.п.). Это-то себедовление содержания пословицы и составляет существо ее эстетической формованности. И именно поскольку себедовление смысла это всегда первостепенная ценность, постольку и эстетическая форма – всегда ценность и постольку любая пословица, в чем бы ни заключалось ее содержание как таковое, никогда не бывает линейно-дидактической.

Кто-то возразит, что мотивы, подразумеваемые нашей поговоркой – свободолюбие, одиночество, жестокость – входят в состав ее *содержания*, которое, таким образом, не ограничено самой по себе невозможностью приручить волка, неявно заключая и все обстоятельства этой невозможности. Но такое расширенное понимание подменяет содержание как *момент* эстетического целого итоговой *содержательностью* последнего, всем целым, рекомендует эстетическую активность как нерасчленимую, недоступную структурированию. Тогда как сам дуализм «содержание/форма» – не что иное, как утверждение известной *структуры любой* эстетической активности.

Еще один специфичный феномен, в котором открывается природа эстетической формы – отрывочная художественная запись, чаще всего набросок начальных строк или строки, темы или плана неосуществленного замысла. (У Пушкина: «Но вы во мне почтили годы»; «Проснулся я – последний сон / Исчез —... улетает, / Но... небосклон / Еще...почивает»; «Трудясь над образом прелестной Ушаковой»; «Ну, послушайте дети: жил-был в старые годы / Живописец, католик усердный»; «Не вижу я твоих очей, / И сладострастных, и суровых...».) Как, видим в этих считанных словах собственно содержание иногда едва и различимо. Откуда же столь явная эстетическая острота такого отрывка, самого феномена его, нередко *демонстративно* несоответствующая объему содержания? – Из наличного в нем, и, так сказать, лабораторного эффекта формы – формы почти вне содержания, почти *чистой эстетической формы*. Записанные слова (иногда несвязные) хранят эссенцию того смыслового, эстетического, бытийного плана, в котором автору представилось *себеодвлекущим* известное содержание, отнюдь не эссенцию самого по себе содержания, которое может оставаться фиксированным лишь минимально (в пределе – отсутствовать). Такая сделанная впрок запись служит автору напоминанием, а для нас – эскизом некоторой эстетической формы, а не содержания. (В некоторых случаях, по этому механизму эстетического действия с неосуществленным наброском сходен уцелевший обрывок древнего текста.)

Можно заметить, что большинство образцов этого рода организовано *повествовательной* грамматической конструкцией, что объясняется как раз формальной – а не содержательной – природой самого задания. Устойчивые рубежи формования связаны в речи с повествовательностью главным образом, как эссенцией речевого начала. Конструкции вопросительные, восклицательные, сослагательные адекватны преходящим смысловым моментам речи, этапам становления формы, тогда как форме как таковой, как результа-

ту, адекватно непрехождение. Представим себе в роли эстетической заготовки, подобной вышеприведенным, *вопрос*, например («О чем шумите вы, народные витии?») – и мы сразу услышим, что только особенные обстоятельства оправдывают вопрос в данной роли, что вообще говоря вопрос неадекватен цели такой заготовки. Тем самым, различим и существо самой цели.

Также и все моменты того, что называют «условностью» художественного содержания (в сказке, в опере, а говоря по существу – всюду), принадлежат по природе своей не плану содержания, а плану формы – формующей активности, преобразующей содержание к себедовлению. Содержание, как таковое, не может быть условным; поскольку оно укоренено в фактическом бытии, оно безусловно, а поскольку оно утрачивает эту укорененность, оно перестает быть *содержанием*.

Сказанного достаточно, чтобы заключить, что специфично в эстетической активности именно и только формование, форма. Содержание в собственном смысле – т.е. последовательно освобожденное от моментов формы – у искусства общее, конечно, с другими видами культурной активности, этической и научно-познавательной. Содержание и определяется как совокупность этических и познавательных моментов, тогда как все специально-эстетические моменты – формальны. Хотя рудименты эстетической формы (эстетической активности) повсеместны и имеются во всем, что связано вообще с «формой» (таковы, например, первичные пространственные формы – шар, куб, всевозможные симметрии, объединяемые как раз моментом себедовления: все что имеется – нужно, а все новое будет лишним), но только в эстетической деятельности форма становится всепоглощающей целью, обуславливая новое качество формопорождающей активности, ее систематичность, смысловое и структурное богатство.

Все, что известно как сугубая принадлежность эстетической активности – характеристика, типизация, стилизация, воображение, вымысел, анахронизмы, алогизмы, остранение – все это разные стороны и моменты формующей активности, приводящей содержание к себедовлению, а не активности по «созданию содержания». Вымысел потому и не противоречит правде, только потому и плодотворен, что он возбужден не к «пополнению» содержания, а к его формованию. И эстетическое удовольствие или удовлетворение, настолько несходные с одноименными этическими реакциями, это прежде всего – удовлетворение и удовольствие ощутить в сформованном содержании полноту его себедовления. В сущности, в искусстве всякое строение, в котором уже явствен результат формующей активности – нередко,

единичное высказывание из двух-трех слов, звуков, штрихов – т.е. всякая целостность, всегда звучит торжественно и торжествующе, независимо от содержания в тесном смысле и поверх него. Это – торжество транспозиции жизненной реальности к себедовлению. В этом смысле всякое художественное содержание позитивно и жизнотворно. Конечный участок реальности, претворенный формой, становится жизнеспособен сам из себя, достаточен самому себе; становится бессмертен. Поэтому эстетическое переживание всегда и только – переживание *формальных коллизий данного содержания*: коллизий осложнения, прояснения, роста, снижения, концентрации, растворения формованности (смысловой полноты) данного содержания. Переживание коллизий его эстетизации, коротко говоря.

И любое эстетическое единство, обозначаемое как «стиль» – стиль данного автора, художественной школы, эпохи – это прежде всего то или иное единство *формирующей активности*, единство тех смысловых планов, в которых данный стиль *завершает* содержание, а затем, как следствие, и единство основных структурно-смысловых «манипуляций» материалом (словом, музыкальным тоном, композиционными схемами) в целях данного завершения. Но не единство содержания. Моменты этого последнего единства почти всегда налицо также, но они-то как раз производны, обусловлены взаимной корреляцией содержания и формы (не всякое «фактически наличное» содержание доступно эстетической активности данной эпохи, потому что не всякое содержание может быть *завершено* этой активностью, формовано в доступных ей смысловых планах).

И устойчивая *оценка* эстетических достоинств и богатства любого данного стиля, индивидуального творчества, конкретного образца это в последнем счете оценка достоинств и богатства *ресурсов формы* – ресурсов данной художественной речи или стилистической системы транспонировать содержание к себедовлению (конечно, и содержание – адекватного богатства: сознание нереализованного потенциала формования вследствие неадекватной бедности содержания – для автора абсолютно дискомфортное, безусловно подлежащее изживанию).

Еще раз, формализм произведения это прежде всего (прежде всех структурных моментов, как их условие) – растворенная в данной эстетической речи ее «религия»: та оценочно-смысловая активность, преломляясь в которой сводится воедино и успокаивается вся полнота содержания. Достоинства этой активности (ее природа и характер, пластика основательности/вместительности/осязательности/при-

зрачности ее) тождественны эстетическому достоинству произведения. Культурно-историческое время испытывает не содержание произведения, а его формализм. Образцовая иллюстрация данного положения вещей, в масштабе всей европейской художественной культуры, – «Дон Кихот».

Наконец, только в плане формы возможно решение вопроса вопросов эстетической практики и самого феномена эстетического: о соотношении того и другого с нравственностью (с «этикой» в тесном смысле, с «добром»).

В трагедии сближение счастливого торжества формующей активности с мучительностью голого, неформованного содержания порождает искру, названную катарсисом. Не будь торжества формы, любая трагедия превратилась бы в выжженную пустыню чувств. Ромео мертв, Джульетта мертва, две семьи обречены на умирание без будущего. Но трагедия звучит низким, торжествующим тоном, поскольку ею осуществлена художественная форма, и теперь в ней самой – все необходимые ей смыслы, все прошлое, настоящее и будущее.

Наглядный (в силу своей облегченности) пример формования дает в литературе детективный жанр. Чем объясняется здесь особая уместность постоянного персонажа, чаще всего – самого детектива, переходящего из рассказа в рассказ, и не просто постоянного, но и в свою очередь являющего образец всяческого постоянства – в образе жизни, привычках, словечках, одежде, рабочих приемах? Тем, что такой персонаж – не что иное, как эффективный формующий механизм. Эффективный относительно содержания известного рода. В этом смысл его всевозможного постоянства. Он сам (на которого я, читатель, смотрю) и действительность в его глазах (которыми я, читатель, смотрю) навек этически-упорядочены, успокоены в самих себе. Это – настоящее, раз навсегда вместившее в себя прошлое и будущее, допускающее новые события, но не новые смыслы (новые неожиданные события и совершаются тем свободней, чем менее они обременены грузом новых смыслов). Но это и значит, что такой персонаж – механизм эстетического формования действительности. Потому так легко читать рассказ с уже знакомым детективом: с первых слов достигается успех в основной задаче – задаче формования.¹

¹ Но как непосредственный рассказчик такой персонаж неуместен обычно. Заключенная в нем формальная агрессия избыточна для этой роли. Известное сопротивление содержания форме – необходимо, а в нем оно отсутствует. В его исполнении речь завершалась бы, не начавшись, так сказать.

Завершая, дадим определения.

Под формой вообще мы понимаем меру себедовления: всякое содержание оформлено в той мере, в какой оно достаточно себе самому для сохранения своей качественной определенности. Под эстетической формой понимается смысловое себедовление содержания (или себедовление смыслового содержания). Смысл это мера причастности данного содержания сфере этики, человеческого поступка (действием, словом, помышлением). Понятием формования мы объединяем круг явлений, связанных прежде всего с эстетической формой именно – формой как себедовлением смысла – и лишь во вторую очередь, в целях анализа, – с ее конструктивным аспектом.

2. Содержание и форма в музыке. Музыкальный жанр.

Общее положение в музыке – такое же, как в других искусствах. И здесь мы говорим о претворении содержания, как такового – внеэстетических реалий – в содержание эстетическое, т.е. формованное, с конститутивной ему самоудовлетворенностью. (Говоря о содержании как совокупности внеэстетических реалий, мы допускаем известное упрощение: уже упоминалось, что никакой культурный материал не может быть вполне свободен от эстетического компонента. Поэтому, более точно, содержание это все то, что остается за вычетом *систематической* эстетической активности.) Индивидуальной композиторской интонационностью и называют, собственно говоря, характеристическую для данного композитора музыкально-смысловую среду («смысловую тональность»), наделяющую проецированную в нее содержание себедовлением, формованностью.

Чтобы формовать сырую действительность содержания, художник должен иметь ресурс становиться и *вне* этой действительности. Ресурс этот обеспечивается тем, что непосредственно формируется не сама действительность, а ее «эхо» в том или ином материале. Последний реализует в данной функции свой смысловой потенциал и преобразуется («преодолевается»). В музыке композитор имеет дело с действительностью, как она отзывается в данном *тоне* – данной системе звуковых метафор. Композитор слушает, так сказать, не действительность – он слушает данный тон, погруженный в эту действительность, что и обеспечивает принципиальную возможность ее формования: ведь метафорика тона постоянно живет и становится

как раз в ответ на требование самоудовлетворять коллизии данной реальности. Стоит композитору обратиться к действительности только непосредственно, и его формулирующая активность парализуется, сквозь музыкальный тон проступает голый акустический звук, и речь немедленно отзывается дурной иллюстративной фактографией.

Образец коллизии содержания/формы в музыкальном тоне данной эпохи (стиля).

В статье Б.В. Асафьева «Памяти Петра Ильича Чайковского (1840–7/V–1940)» имеется формулировка, наиболее совершенная и капитальная из всего сказанного об этом композиторе. И в плане не описательно-беллетризованном и не музыкально-теоретическом, а в плане систематической эстетики именно: «Музыка Чайковского вся звучит как содержание...¹ (Продолжение мысли, надо сказать, рекомендует ее отчасти как «нечаянную», автор словно понимает только, что по смысловой осязательности музыкальная речь Чайковского приближается к словесной, последняя же понимается как сплошное содержание. Там не менее, формулировка – дана, в силу своего необыкновенного совершенства и значительности, она обособляется из контекста, живет своей жизнью и в этом качестве может и должна быть взята; тем более, что здесь же «вспыхивает» еще одно словцо (см. ниже) в pendant к данной мысли в ее подлинном значении.)

Итак, «музыка Чайковского вся звучит как содержание». Что это значит? Почему данная «иррациональная» формула так верна и глубока применительно к Чайковскому именно? Потому что она прикасается к тому толкованию, которое получает у Чайковского, и только у него, коллизия музыкального тона в русской музыке XIX века – к самому корню его композиторской работы, следовательно.

Скрещение русской народно-песенной культуры с европейской классикой – таков очевидный статус всей русской профессиональной музыки XIX века. В принятых нами представлениях и терминах, это означает тот или иной симбиоз *метафорических компонентов русского народно-песенного тона с компонентами европейского классического тона*. О последних мы говорили в конце предыдущей главы: возобладание над тяжестью тона силами гомофонно-гармонической тональности. Что касается первых, характеризовать русский народно-песенный тон основательно здесь не место, но несколько слов сказать необходимо.

В метафорике русского музыкального тона, во-первых, налична тяжесть *в ее себедовлеющем качестве*. Отсюда – принципиальная острота *вокального* начала в этом тоне (см. предыдущую главу). Но, во-вторых, наряду с тяжестью, здесь же налицо и *незнание* тяжести. Отсюда – *инструментальное* начало

¹ Б.В. Асафьев. Собр. соч., т. II, с.35.

в русской народной культуре, и не мимикрирующее к пению, не расширяющее его границы, как в европейском классическом инструментализме, а *контрастное* пению (струнные *щипковые* инструменты, некантабельные деревянные духовые, ударные). Таким образом, соотношение музыкальных тонов европейской классики и русской народной культуры в высшей степени двойственно – сходно и контрастно одновременно. В обоих тяжесть тона – фундаментальна, имеет вокальное происхождение, но не является единственной метафорической силой. В обоих – наличные иные силы культивируются инструментализмом. Но в европейском тоне эти иные силы суть ею же, тяжестью, стимулированные силы возобладания над тяжестью, опровергающие себедовление ее. Два рода сил в тоне здесь взаимообусловлены, образуют нерасторжимое единство (поэтому музыкальная революция рубежа XX века упраздняет необходимость *одновременно их обоих*) – тон, будучи двойственным, остается *моногенным*. А в музыкальном тоне русской народной культуры две контрастные системы сил сосуществуют и взаимодействуют, *не опровергая смысловой полноты друг друга*. Это – *гетерогенный* музыкальный тон.

В указанном общем соотношении двух тонов, для русской профессиональной культуры XIX века на первом плане – контрастное толкование тоновой массы и тяжести: себедовление тяжести в русском тоне и возобладание над тяжестью – в европейском. (Наоборот, позднее, на рубеже веков, в русском музыкальном тоне актуализуется вневокальный компонент, шире – гетерогенность тона, обусловив «внезапную» всемирную роль русской культуры в момент завершения европейской культуры и рождения культуры пост-европейской.) «Неразрешимая» задача скрещения двух таких тонов, контрастных относительно метафоры массы, повторим, – общая коллизия русской профессиональной музыки XIX века. Но ракурсы ее решения – меняются, от поколения к поколению и от композитора к композитору.

Чайковский – единственный, решавший данную задачу не на пути преобладания одного тона над другим, а на пути их *вполне* равноправной встречи. Это и есть музыкально-эстетический феномен Чайковского: *тяжелый* тон, до конца отстаивающий свою тяжесть как смысловую полноту, и – сосредоточенный жар тонально-гармонической системы возобладания над тяжестью, принимающей *такой* тон в свои «объятия» («*очень упорно* строясь на строго классических основах европейского голосоведения и формы!») – говорит Асафьев там же; курсив наш). Отсюда – неизменная самоистребительная температура музыкальной речи Чайковского, выходящая за границы конкретных особенностей конкретной пьесы, в основе своей одна и та же в пьесах из «Детского альбома» и «Времен года» и в «Пиковой даме» или 6-й симфонии. И отсюда – «сплошное содержание» этой речи: метафорика тона не знает компромисса в интересах формы, тон до конца насыщен обеими метафорическими действительностями – действительностью тяжести и действительно-

стью возобладания над тяжестью – одинаково и одновременно звучит содержанием их обеих, – это и есть, первоначально, сплошное содержание данной речи. В этих условиях, формирование становится подвигом Геракла, почти неосуществимым. Доля «абсолютных удач» у Чайковского, в самом деле, ниже, чем у многих других великих – результат избыточно-бескомпромиссной содержательности самого музыкального тона: ведь «неудача» у Чайковского всегда принадлежит плану *формы*, неудачи (несущественности, неполнокровия) самого эстетического задания – он не знает.

Таким образом, развитой музыкальный тон это найденная и культивированная данной эпохой универсальная инстанция, принимающая и завершающая опыт эпохи. Резкие перестройки стиля, т.е. свойств тона, как раз обуславливаются неадекватностью прежней метафорической среды новой культурной реальности. Прежняя среда не справляется с формированием новой реальности (а не с ее «воспроизведением») и должна уступить место новой.

Отсюда ясно, что форма музыкальных композиций может быть осознана систематически, только исходя из основоположений данного стиля, а именно – из свойств музыкального тона этого стиля. Все существенные моменты формы обоснованы культурно-исторически – как моменты формы *данного стиля* – а не логически, психологически, физиологически, акустически, ментально и проч. Эти последние моменты, конечно, всегда налицо, но в качестве производных, и потому, как именно они налицо – вновь определяется стилем. Таким образом, анализ формы (в данном стиле) естественно строить из двух стадий: 1) указание интонационных (эстетических) требований к форме, коррелятивных свойствам данного музыкального тона (но представление о музыкальном тоне и его свойствах насквозь обусловлено опытом общения со стилем – с имманентным ему *формованием*: таким образом, обоюдная связь «музыкальный тон – форма» всегда налицо), а затем 2) осознание речевых структур, развитых данным стилем, как механизмов удовлетворения этих требований.

Рассмотрим ближе моменты *своеобразия* искусства музыки.

Музыка – единственное искусство, чей материал не имеет за его собственными пределами специально-человеческой, т.е. *культурной* цены. Будем ли мы понимать под «материалом» музыки звук как таковой, мы найдем, что за пределами музыки человек черпает из мира звуков не более, чем остальной живой мир. Будем ли мы понимать под «материалом» фиксированные и функционально индивиду-

лизованные наборы звуковых частот, длительностей, созвучий, мы найдем, что за пределами музыки человек не пользуется этим материалом вовсе. На пути от нейтрально-акустического звука к звуку музыкальной речи нет той стадии, когда звук еще не был бы музыкальным, но уже был бы культурным.

Мы сказали, что за пределами музыки человек черпает из мира звуков не более, чем остальной живой мир. Тем не менее – черпает и, вместе с остальным миром, – именно звук. Композитор же – не черпает, а обращается, и не к звуку, а к тону. Отношение не-композитора с *воспринимаемым* звуком это преимущественно отношения *субъекта/объекта*, но отношение композитора с *предстоящим* ему музыкальным тоном это, скорее, отношение *двух субъектов*.

Необходимый момент всякого эстетического формирования – обособление известного содержания (подлежащего формированию) из всего содержания бытия. В эстетической литературе этот момент называют «изоляцией» (также – «отрешением»). В разных видах искусства «изоляция» технически осуществляется разнообразно и по-разному: в живописи такова (наряду с прочим) рама для полотна, в поэзии (также наряду с прочим) – метр и рифма, в сценических искусствах – пространство сцены и т.д. Но ни в каком другом виде искусства изоляция не подразумевается и не осуществляется так полно каждым моментом эстетической активности, как в музыке. Сама исходная установка на вне-словесную звуковую *речь* уже подразумевает в полном объеме изоляцию содержания предстоящей речи – как раз поскольку внесловесная звуковая среда за пределами музыки не знает основательной культурной проработки.

Когда в литературе творец обращается к слову, многие предшествующие культурные инициативы звучат для него в этом слове, и ими, не меньше, чем «собственным» смысловым побуждением, творец стимулирован на обращение к слову. Свое и чужое нельзя разединить и упорядочить в этой единой направленности творца на слово. Поэтому – говорит *М.М. Бахтин* – слово в литературе всегда есть реплика незавершенного и незавершимого культурного диалога. Творец находит слово не ничьим, а активно озвученным хором социальных голосов, и его собственное обращение озаменовано встречей и преобразующим слиянием нового голоса с уже звучащими.

Творец в музыке не преднаходит свой тон в культуре. Он различает его в культуре, *впервые* рождающимся сюда из докультурной действительности. То, что этот тон уже имеется в музыке же – вторичный фактор. Он исключится, если говорить не о данном творце, а

о данном стиле, впервые создающем свой тон. Важно, что тон не преднаходится во внеэстетической культуре¹.

С этими-то различиями в природе материала разных искусств – а не с техническими моментами, как таковыми – связано, очевидно, известное обстоятельство: для занятий музыкальной композицией или изобразительным искусством требуется пройти курс обучения, а для занятий литературой – поэзией, прозой ли – не требуется. (Мы говорим: «требуется» и «не требуется», имея ввиду закономерное положение вещей. Исключительные или компромиссные сюжеты возможны всегда.) В основе лежат, повторим, различия в *культурной природе материала*, а именно: различная основательность его *a priori* *ной пра-эстетической культурной проработки*. Знания и навыки, полученные в ходе обучения, это, говоря по существу, знания и навыки по превращению материала данного искусства и в данном культурном контексте в *речевую среду*. Отсюда, обучение необходимо постольку, поскольку материал, как таковой, т.е. взятый *a priori*, вне и прежде эстетической работы в нем, – неовозделан как речевая среда.

Затем. Именно оттого, что музыкальный тон нигде в культуре не имеет прибежища, кроме как в им же порождаемой музыкальной речи, эта речь стремится слиться в целостную жизнестойкую среду, оформиться и сплотиться вокруг своего тона в организм, который мы и называем *большим музыкальным стилем*. Конечно, известно (даже наиболее известно) и другое понятие «стиля», имеющее силу для всех искусств – барокко, классицизм, романтизм. Но большой музыкальный стиль не знает аналогий в других искусствах. Что можно сопоставить в литературе или живописи таким явлениям, как грегорианский хорал, вокальная полифония, гомофонно-гармонический стиль – не отдельным композициям или композиторским индивидуальностям, а самим стилям, – пятивековой всевропейской целостности *хорала*, пятивековой целостности *вокальной полифонии*, трехвековой *гомофонно-гармонической* целостности, произросшим, каждая, на своей социокультурной почве, процветшим и изжившим себя? Если полифоническая эпоха заключает в себе одновременно Машо и Лассо, готику и Возрождение, а гомофонно-гармоническая – Перселла и Шопена, барокко и романтизм, то этим не только не опровергается целостность

¹ Создатели ренессансной литературы, начиная с Италии, с Данте – находили обиходную национальную речь, *sermo vulgaris*, непосредственно для литературной речи непригодной. Материал последней требовалось еще вырастить на почве *sermo vulgaris* (решение этой задачи они на себя же и возлагали). Но никто и никогда не задавался целью вырастить материал *музыкальной* речи сколько-то буквально из почвы окружающей вне-музыкальной звуковой действительности. (Сказанного не опровергают опыты, подобные «Каменному гостю» Даргомыжского или «Женитьбе» Мусоргского, – и в этих случаях между пра-эстетическим материалом словесной речи и музыкальным материалом оперы – непереходимый зазор, зияние. От первого ко второму непосредственного перехода – нет.)

каждой, но наоборот – обозначается фундаментальность центростремительных факторов, данную целостность обуславливающих. Сама целостность дана культурно-историческому сознанию как факт – безусловно.

Действительно, общехудожественный «стиль» (классицизм, романтизм) и большой музыкальный «стиль» – явления разной природы. Первый – идеологизован и в своих идеологических основах стремится к эстетическому универсализму, к независимости от «материала» (слово, цвет, звук). Второй – имманентно-музыкален и уже постольку лишь ограниченно и иллюзорно доступен конкретной идеологизации, будучи производным от социокультурного *фундамента* эпохи (применительно к каждому стилю, мы в дальнейшем рассмотрим данное положение вещей подробно).

Образец несовпадения двух категорий «стиля»: общехудожественный стиль барокко, рассекаемый музыкально-стилистическим рубежом «строгого» и «свободного» (полифонического) письма. Два немецких композитора, Г. Шютц и И.-С. Бах, работали по разные стороны этого рубежа, и вот, в силу данного обстоятельства, вопреки их общей принадлежности периоду барокко и культуре протестантского немецкого севера, Шютц обращен лицом к Палестрине скорее, чем к Баху¹, а Бах – лицом к Бетховену скорее, чем к Шютцу.

Возбуждение тона в музыке, в отличие от слова в литературе, является, таким образом, не репликой внутрикультурного диалога, – ибо ничто культурное ему не предшествует, – а дисциплинированным воплем, единолично ответственным актом первичного культурного строительства. Дисциплина обусловлена как раз принадлежностью тона культуре перед лицом до-культуры, но в таких жанрах, как голошение, имитирующих отсутствие дисциплины, открывается это отношение творца к тону. Если литературное слово аккумулирует диалог смыслов *внутри* культуры, то музыкальный тон аккумулирует диалог культуры с до-культурой, культурного «слова» с до-культурной «немотой». В пределах же самой культуры музыкальная речь – *монологична*.

Эту противоположную ориентацию тона и литературного слова относительно культуры надо понимать только в плане характеристической тенденции, конечно. В буквальном смысле ни слово не отлучено от до-культуры, ни звук не чужд культурной проработке. Слово всегда остается, как пуповиной, связано с до-культурой (голоса зверей и птиц, человеческий вне-словесный

¹ Среди завещательных пожеланий, Шютц просит своего любимого ученика К. Бернхарда почтить его кончину «мотетом в стиле Палестрины» – не в стиле Дж. Габриели, обожаемого учителя, и не в стиле К. Монтеверди, старшего почитаемого авторитета.

говор – стон, крик и т.д.). Можно даже сказать, что слово умирает, когда в нем слишком слабеют связи с докультурными пластами звуковой активности. Особенно важны эти докультурные пласты слова для вокальной полифонии и еще более – для хора. Со своей стороны, и звук, как таковой, ассимилируется в культуру – от звуков природы до звуковой жизни больших городов. Тем не менее, слово, все полнее прорастая культурой и будучи всесторонне «схвачено» ею, именно на данной основе и растет свою эстетическую активность. А музыкальный тон живет и плодоносит лишь до тех пор, пока он полон ощущением своего пограничного к культуре положения. Окультуренный тон порождает окаменелые образцы стиля (хорал в доминиканских, цистерцианских, премонстрантских рукописях XIII–XV в.в., главным образом, ординарные жанры мессы; вокальная полифония у итальянских композиторов XVIII века – А. Риччиери, Дж. Б. Мартини, Ст. Маттеи; в нашем веке, особенно в первой половине, почти сознательная ориентация на окультуренный тон классического стиля налицо в значительной части отечественного учебного репертуара для начинающих – А.В. Гедике, Е.Ф. Гнесина).

Итак, с превращения звука в музыкальный звук, тон, в него сразу и целиком привносится все его культурное содержание. Следствием этого является особенная слитность содержания и формы в музыке, заведомая невозможность какого бы то ни было *систематического* механизма отвлечения их друг от друга (подобного *пересказу* в литературе). В самом деле, любое эстетическое содержание является всецело культурным, т.е. всесторонне проработанным специально-человеческой оценивающей активностью. Поэтому осознать содержание в его отличии от формы можно только транспонируя его в некоторый *культурный* план, *отличный* от того, в который оно транспонировано данной формой. В литературе, отчасти и в живописи, такой план, так или иначе, налицо. Это – план той же культурной среды, в которой выполнено формирование, но взятый вне данной формирующей активности (план словесной речи – для литературы, цвета и пространственных форм – для живописи). Музыка не располагает таким планом: та (звуковая) среда, в которой выполняется формирование ее содержания, вне этого формирования *не является культурной*, она становится здесь культурной впервые¹.

¹ «... ибо музыка – такое искусство, где форма и содержание – одно, где сюжет неотделим от способов его выражения; здесь как нельзя полнее осуществляется художественный идеал, здесь именно такие условия, к которым постоянно стремятся все остальные искусства». (О. Уайльд. Ренессанс английского искусства. Лекция). Характеристику музыки как идеала для всех других искусств мы оставляем на усмотрение автора. Но положение о предельной, среди всех искусств, слитности формы и содержания в музыке именно представляется нам основательным.

Почему понятие «интонации», каким его создал Б.В. Асафьев, так пришлось впору музыке именно – ведь и в литературе нет ни одного явления безразличного к интонации? Потому что в музыке интонация одновременно – первичная содержательная и первичная формальная категория речи, одновременно – смысл и его себедовление. Интонирование здесь равно главенствует в форме и в содержании, *в нем мера слитности их, конститутивная музыке, находит свое воплощение.*

Следующим свойством, взаимообусловленным с предыдущим, будет *внепонятийность* музыкальной речи, также различающая музыку и от литературы, и от живописи. Известный прием в искусствоведении заключается в перечислении природы, которую предпочитает данный живописец. Такое перечисление способно ввести в наиболее сущностное содержание – так глубоко прорастает понятийность и в живопись, не говоря о литературе. Даже о беспредметном изобразительном творчестве мы заключаем многое, если нам дается перечень излюбленных «моделей» художника. Для музыки в целом *нормативных* путей к ее сущностному содержанию через слово и понятие – нет, что неудивительно, так как назвать то, что ни в каком смысле не названо самой речью, можно было бы лишь при значительной мобильности содержания относительно формы. Ведь, называя, мы в этом случае подвергаем называемое резкому переформованию. В музыке, данному моменту речи, взятому со стороны его собственной содержательности, любая понятийность может быть вменена только в качестве несущностной метафоры – это положение, в конечном счете, не знает исключений. Внепонятийность музыкальной речи очевидным образом взаимообусловлена с ее монологичностью: то, что названо – усвоено культурой, а что не названо – существует на границе культуры, так именно, как существует музыкальный тон. Хотя понятийные блики всегда играют на поверхности музыкальной речи, как свет на полированной поверхности, но каждый отдельный понятийный блик так же не затрагивает существа музыкальной речи, как отдельный световой блик – существа полированной поверхности. Только самое *наличие* бликов *необходимо* присуще музыкальной речи, но не каждый из них в отдельности, и эта необходимость предопределена природой музыкального тона.

Действительно, в силу метафоричности – т.е. так или иначе понятийности – первоэлемента музыкальной речи, тона, и самой речи во все времена свойственно осаждать на себя (через механизмы, иног-

да очень изощренные) всяческую понятийность. Но метафорическая понятийность любого конкретного образца никогда не достигает сущности метафор в самом тоне данного стиля. Последние могут расцениваться как равнодействующая всех понятийных «соображений», возбуждаемых в общественном музыкальном сознании продукцией стиля. Понятийность тона – высота, тяжесть, движение, тяготение – единственная категория вполне сущностной музыкальной понятийности, ни в чем не оскопляющей непонятийную содержательность речи. Но это совершенство метафоричности в тоне – ее нестеснительность и как бы неметафоричность – возможно оттого только, что метафора здесь атрибутируется *абстракции*, тону. Стоит отнести ту же метафору к любой конкретной реализации тона – конкретному речевому жесту конкретной пьесы – и ее ограниченность заявит о себе в полный голос.

Мы начинали нашу работу с вопроса: имеется ли в понятии «европейской музыкальной культуры» собственное характеристическое содержание, имманентное данной культуре как целому, сверх содержания географических координат, и если имеется – в чем оно? «Утаив» в тот момент, что в порядке контр-вопроса то же можно было бы спросить о европейских литературном и изобразительном искусствах, о европейской художественной культуре в целом и, наконец, о европейской культуре вообще. Теперь мы можем частично ответить эти контр-вопросы. Ответ – поскольку он имеется – должен быть осязательным и доступным оформлению для *музыкальной* культуры прежде всего. Вследствие родовой характеристики музыкальной речи – ее внепонятийности – ей необходим и в ней всегда наличен чрезвычайный уровень обособленной стилистической сплоченности. Прочие речевые среды – изобразительная, литературная, тем более общекультурная – в силу и в меру пронизывающей их понятийности, как мириадами сосудов, сращены ею со всем целым культурного общезнания. Тогда как внепонятийная – европейская, в нашем случае – музыкальная речь, при любых контактах, высится в культуре как обособленное здание и в этой оформленной обособленности должна быть доступна специфичной и конкретной характеристике, во всяком случае, скорее, чем прочие среды. В предыдущих главах мы сделали шаг на пути этой характеристики и в дальнейшем будем двигаться по этому пути.

Отсутствие нормативных путей к сущностной содержательности музыкальной речи через слово и понятие – исходный пункт формирования *музыкального жанра* во всей его специфичности и решающем для музыкального искусства значении.

Роль жанра в музыке так велика, что по основной норме обозначение жанра выносится здесь в заглавие композиции и, в эстетичес-

ком плане, может *исчерпывать* заглавие («соната № 2») – явление, не свойственное ни литературе («роман № 2»), ни живописи («пейзаж № 2»), где жанр необходимо дополняется *названием* композиции.

В *беспредметных* живописи, графике, скульптуре название нередко отсутствует. Однако, в этих случаях обыкновенно отсутствует и обозначение жанра («конструкция № 2») — лишнее свидетельство их взаимосвязи, а не взаимозаменяемости в изобразительных (и еще более – в словесных) искусствах. Впрочем, иногда в классической живописи, как в музыке, наименование ограничено жанром, без названия («Натюрморт»). Вообще, что касается эстетической природы жанра – вопрос, к которому мы переходим – изобразительное искусство занимает промежуточное положение между музыкальным и словесным.

Что такое жанр в музыке? Какова природа данного явления?

Наиболее капитальное из известных нам определений основано на представлении о жанре как механизме, регулирующем отношения разных *родов* музыкального искусства – их обособление или взаимопроникновение – и гласит, что «жанром называется вид музыкального произведения, возникающий в соответствии с определенной функцией (жизненной или художественной)»¹.

Различные автором роды музыкального искусства, взаимоотносящие через жанры, суть при этом: музыка чистая, взаимодействующая (с другими видами искусства), прикладная, взаимодействующая прикладная, программная и культовая. Приведем еще авторский комментарий к определению жанра: «Иными словами, жанры выполняют определенную *функцию*, если это понятие толковать широко, от простых практических задач до любых аспектов и оттенков художественного смысла» (там же, курсив автора).

Задержимся на этом определении. Поскольку представление об «определенной функции, жизненной или художественной» необъятно широко, такое определение по существу переадресует понятие жанра фигурирующему здесь же понятию «вид музыкального произведения». Ибо если теперь не определить это последнее, понимая его в общем смысле, как совокупность произведений, объединенных по некоторому признаку, жанровую группу образует совокупность всех пьес в минорных тональностях или пьес, сочиненных в 1846 году, т.к. любой такой совокупности наверно нельзя отказать в какой-нибудь функции, жизненной или художественной. Очевидно, в данном кон-

¹ О. Соколов. К проблеме типологии музыкальных жанров (в сб. «Проблемы музыки XX века», с. 23. Горький, 1977).

тексте «вид музыкального произведения» конституируется на основе не любых, но определенных («жанропорождающих») признаков – в их указании и будет, следовательно, заключаться определение жанра. Тогда вторая – «функциональная» – половина определения выпадет сама собой, т.к. в силу своей избыточной широты она ничего не ограничивает.

Методическим пороком рассмотренного определения представляется его нейтральность относительно того, что обуславливает специфику музыкального жанра – сущностно-эстетического механизма его порождения. Действительно, ни представление об определенной жизненной или художественной функции, ни номенклатура сообщающихся через жанры родов музыкального искусства, как ее вводит автор (см. выше), не включает в себе сколько-нибудь углубленных специфично-эстетических моментов. Поэтому, ограничиваясь таким определением, нельзя понять основных фактов, связанных с эстетической природой музыкального жанра, – отмеченную выше особую роль жанра в музыке, ориентацию жанра относительно категорий формы и содержания, культурно-историческую (конкретно, музыкально-стилистическую) обусловленность жанра.

Последний класс явлений особенно красноречиво обнаруживает недостаточность (частично и несущественность) самой по себе функциональности для жанропорождения. Какая функция вальса обусловила его расцвет именно с конца XVIII века? Какие функции «двигательных» жанров – этюда, *perpetuum mobile* – обусловили их самоопределение и расцвет в это же время и падение их актуальности в XX веке (последнее важно, т.к. указывает на неосновательность технологических мотивировок – усовершенствованием инструментария, приемов игры и проч.)? Сходные вопросы напрашиваются об «игровых» жанрах – фантазии, скерцо, экспромте, каприсе, а также о ноктюрне, балладе, баркаролле и т.д. Теория жанра должна быть продуктивной в разъяснении существенно-смысловых (а не одних лишь наружно-функциональных) особенностей *культурной биографии* жанра, – должна вести в круг регулятивных моментов этой биографии, – а следовательно, должна обнаруживать эстетическую конституцию жанрового феномена, поскольку в биографии (музыкального) жанра, конечно, нет ничего существенного, что не было бы взаимообусловлено с его эстетической конституцией.

Эстетический механизм музыкального жанра удобно наблюдать на материале «прикладных» жанров. Их определение на основе утилитарной функции, здесь максимально отчетливой, – общепринято. Поэтому здесь яснее всего обнаруживается и неудовлетворитель-

ность такого подхода, и то, что самый утилитарный жанр конституируется в своем эстетическом качестве на тех же основаниях, как и жанр самый отвлеченный. Соответственно, мы оставляем в стороне известную классификацию жанров на «первичные» и «вторичные»: в той общности, в которой нас занимает здесь феномен музыкального жанра, это различие второстепенно.

(В теории *словесно-речевых* жанров также имеется данная классификация (М.М. Бахтин). Но здесь она мотивирована наличием двух полярных речевых модусов, эстетического и вне-эстетического, шире – идеологического и вне-идеологического, относительно которых любая речевая активность ориентирована. *Музыкальная* речь этой поляризации не знает: любая речь здесь существенно эстетизована и идеологизована.)

Возьмем *марш*, и именно походный армейский марш. Считается, что он сформировался как средство эффективной организации строевого шага. Однако, строевой шаг Европа практикует с XIV века, и отдельные стилистические компоненты марша устойчиво фигурируют в европейской культуре, во всяком случае, с XV–XVI в.в. (В полифонии Высокого Возрождения кадансовые построения обнаруживают ясное сознание автентического соотношения вертикалей с его потенциалом иктового завершения. Народная песня, особенно немецкая, а также формулы барабанных позывных европейских армий обнаруживают сознание квадратного синтаксиса. О малом барабане Ф.А. Геварт говорит, что «в хоре военной музыки он производит громадный эффект, аккомпанируя своим энергическим ритмом марш или ускоренный шаг»¹. Но этот инструмент хорошо известен Европе на протяжении многих веков и уже с XIV века узаконен в номенклатуре городских цехов музыкантов-инструменталистов.) Тем не менее, классический марш возникает лишь во 2-й половине XVII века (Люлли и А. Филидор-старший) – не прежде, чем, говоря широко, вся данная стилистика ставится в повестку дня европейской музыки в целом, и только теперь (в XVIII веке) малый барабан начинает производить свой маршевый «громадный эффект».

Жанровое наименование «марш» для музыкального сопровождения военного шага, образцы марша и работы по систематизации маршевой стилистики (ритмических и мелодических формул и инструментария) известны, во всяком случае, со 2-й половины XVI века, почти веком прежде работ Люлли и

¹ Методический курс инструментовки, с. 355, М., 1898.

Филидора¹. Но эти ранние образцы несходством своей интонативно-смысловой физиономии с позднейшим классическим маршем как раз и доказывают от противного, что стилистика этого последнего восходит и цветет в силу зрелости целого био-социо-культурного контекста, а не в силу голо-утилитарной потребности в организации армейского шага.

В последней четверти XVIII века К. Шубарт говорит: «...прусский король взял на службу нескольких музыкантов-турков и в ряде полков ввел подлинную турецкую военную музыку. Также и в Вене император завел превосходный ансамбль турецких музыкантов, который по приглашению великого Глюка участвовал в исполнении его опер... Никакая другая музыка не заключает такой твердой, решительной и властной пульсации. Начальная доля каждого такта отмечается настолько сильно и мужественно, что нельзя и помыслить, чтобы нарушить шаг... Маршеобразная воинственность этой музыки последнего труса превращает в героя»². Но европейская (музыкальная) культура регулярно соприкасается с турецкой на протяжении многих веков. (В живописном цикле В. Карпаччо «Сцены из житий св. Георгия и св. Иеронима», 1502–07, имеется изображение турецкого барабанщика, играющего на инструменте, почти неотличимом от современного военного большого барабана.) Столетиями «турецкая музыка» была собирательным наименованием всех ближне- и средне-восточных музыкальных заимствований и аллюзий³. А наряду с

¹ В *Orchésographie* Т.д'Арбо (1589) приведены ритмические формулы марша, систематизированные по разным национальным армиям Европы, и схемы для импровизации маршевых напевов на малой флейте. Клавирная сюита У. Берда «Битва» (ок. 1590) содержит три марша (Марш пехоты, Марш конницы, Марш «Битва»), и еще один марш предваряет всю сюиту. И т.п.

² L. Schubart. C.F.D. Schubart's Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, S. 330-1. Vienna, 1806.

³ Военными столкновениями с турками, следовательно, знакомством с их военными службами, военно-музыкальными, в частности, заполнены все крестовые походы (1096–1291). Орден госпитальеров, широко связанный с европейской жизнью, и шире всего – как раз с жизнью музыкально-преобладающей в данную эпоху Франции, на протяжении двух веков, ок. 1320–1522, воюет с турками за остров Родос. Венеция много лет воюет за Кипр. В 1489 году остров становится венецианским, а в 1571 году – снова турецким. Параллельно войнам, уже с XII века складывается правильная торговля с турками, еще более чреватая всевозможными взаимными ознакомлениями. Папы лимитируют эту торговлю, в особенности торговлю оружием (папа Александр III, 1159–1181, указал конфисковать имущество у всякого, кто будет уличен в продаже оружия мусульманам), но справиться с нею не могут, а позже сами же (хлопотами Венеции, прежде всего) вводят ее в законное русло: со времени папы Иоанна XXII, 1316–34, торговля с мусульманами разрешена, но Ватикану за нее уплачивается известный налог.

восточными, заимствовались и африканские музыкальные элементы¹. И что же? Пока не приходит время, вся ино-европейская «эффективная организация шага» оставляет Европу, крупным счетом, равнодушной.

Выводя марш из его утилитарной функции, мы, очевидно, отрезаем себе путь к истолкованию его культурно-исторической биографии, – в том числе, и несомненного сужения и овнешнения его возможностей с продвижением в XX век, – а также и его эстетического существа.

На деле, функция марша – отнюдь не в эффективной организации шага, как такового. Да и сама эта задача – «эффективной организации шага» – взятая вне культурно-исторического контекста, не имеет, в сущности, ни решения, ни даже содержания. Ибо какой шаг мы назовем «эффективно организованным»? Тот, при котором армия передвигается быстро? Который солдата меньше утомляет? Который воодушевляет солдата? Который сплачивает армию? Чем воодушевляет? На какой основе сплачивает? Надо ли думать, что «шаг» в армии Наполеона был организован «эффективнее», чем в войске Атильды? И т.д. Культурно-исторически обусловлено, далее, не только понятие об «эффективности», но и само понятие «шага» – ведь «шаг» в данном контексте не равнозначен биологической «ходьбе», он озвучен определенной социальностью. Того «шага», который «эффективно организуется» классическим маршем, в предшествующие (как и в последующие) эпохи и не существовало – его и сравнивать не с чем.

Античность *воспрещала ударные инструменты в военной музыке* – таков, следовательно, был армейский шаг (а прежде того – вообще «шаг») греческой античности. Вплоть до новейшего времени, строевой шаг – один из «микрокосмов», весьма полно аккумулирующий одновременный социокультурный «макрокосм» (но обратим внимание: новейшее время – XX век – уже не таково).

Наивно думать, следовательно, что радость классической маршировки – первичная и «естественная». Марш – детище зрелого европейского общества с изощренной социальной структурой, плод – один из первых зрелых плодов – диалектической интонационности гомофонно-гармонической эпохи, и он дает рефлексивное удоволь-

¹ Крестоносцы неоднократно предпринимали походы в Египет. О негритянских рабах-музыкантах рассказывают итальянские авторы XV–XVI в.в. (например, Эней Сильвий, в середине XV века).

ствие *сознавать себя марширующим*. Классический марш обращен к шагу не каждого, а многих, и в то же время – многих индивидуальных честолюбий. Марш проникнут возбужденным предощущением будущего (утрированная метроритмическая пульсация – «наперед гарантированная» – эстетическая форма овладения этим будущим). Каждый участник марша является его участником и он же наблюдает марш со стороны как его создатель и распорядитель; наблюдает из настоящего, но также из будущего (марш – музыка «маршальского жезла в солдатском ранце»¹). В каждом строевом марше, пусть элегическом, звучит триумф – тот же триумф, который звучит, в последнем счете, и во всей гомофонно-гармонической речи, в каждой клетке ее, что бы ни являлось ее ближайшим предметом в конкретном образце, и который восходит, понятно, не к данной национальной армии или военному предприятию, а к триумфальной европейской государственности Нового времени, покорившей народы и самую природу и создавшей эту диалектическую интонационность, адекватную ее самосознанию. Марш – лапидарный клик этого самосознания, в культуре *средневекового* европейца его нельзя и помыслить и также с приближением к нашим дням его звучание специфицируется, а говоря по существу – мельчает.

То же справедливо для любого жанра: функция жанра, взятая в собственном ее значении, хотя бы и широко понимаемом, всегда недостаточна для уяснения существенных характеристик жанра и его судьбы, а взятая в полном объеме, как совокупный результат взаимоотношений данного звучащего жанра с аудиторией, «функция» перестает быть функцией, т.к. из нее уходит момент служения чему-либо, лежащему вне ее – теперь она довлеет себе как определенное *музыкально-эстетическое содержание*. И такова, очевидно, и есть природа музыкального жанра. Это – *единственный систематический механизм внемузыкальной транскрипции и фиксации музы-*

¹ Традиционное сочетание в инструментовке классического марша: флейта piccolo и малый («военный») барабан – контрапункт голосов виртуального маршальского жезла и реального солдатского сапога, частью утрированных, частью гротескно-искаженных и т.п. (в связи с этими последними моментами: благодаря паре «струн», натянутых по диаметру нижней мембраны классического малого барабана, и его звук имеет виртуальный, сухо-взвинченный оттенок). В большом барабане струны не использовались. И хотя этот инструмент также принимал участие в военных церемониях, но именно взвинченная трескучая дробь малого барабана стала эстетическим знаком классического походного военного марша.

кально-эстетического содержания. Среди многообразных мобилизуемых жанром форм этой транскрипции (см. ниже) особое место занимает косвенно мобилизованная *понятийность*, так или иначе пронизывающая все прочие формы. В жанре известное сущностно-музыкальное содержание получает единственную закономерную возможность «сгуститься» – не до понятия, но до определенной понятийной осязательности. Явление музыкального жанра выражает невозможность закономерной (прежде всего, понятийной) транскрипции сущностного содержания *конкретной* музыкальной речи (пьесы), а только – определенным («жанровым») образом взятого целого музыкально-речевого *пласта*.

Нетрудно заметить, что, понимая жанр таким образом, мы оказываемся в непосредственной близости к уже классическому в отечественном музыковедении определению жанра, данному В.А. Цуккерманом: «в жанре воплощается типизированное содержание» (Музыкальные жанры и основы музыкальных форм, с. 25. М., 1964). Надо заметить, однако, что типизированное содержание налицо не только в жанре, оно присутствует во всех без исключения стилистически устойчивых явлениях музыкальной речи – гармонических тяготениях, кадансах (частная, но отчетливо типизированная коллизия налицо в прерванном кадансе), репризности, ритмическом пунктире, формуле «трех ударов» (♩ ♪ ♩) и проч. Поэтому более строго, жанру характеристична не типизация содержания как таковая, а типизирующая *внемusикальная транскрипция* музыкального содержания. Благодаря внемusикальной (понятийной, зрительной, двигательной и т.д.) транскрипции, которой содержание подвергается в жанре, оно дается здесь наиболее осязательно-фиксированным, и потому-то о типизации хочется говорить именно в связи с жанром, «забывая» внутримusикальные типизирующие коллизии.

Жанр возникает, когда общественное музыкальное сознание различает конкретное смысловое соответствие тех или иных внемusикальных коллизий потенциалу тех или иных музыкально-речевых структур данного стиля. Тогда начинается работа поколений по проработке этого соответствия – встречный отбор речевых структур и, с другой стороны, компонентов внемusикального контекста идут одновременно, в острой взаимоориентации. Итогом этих встречных работ является рождение жанра и его полносмысленного имени – симфония, вальс – в котором этимология сохраняется лишь как воспоминание, а деятельный слой которого составляет аккумулированный совокупный опыт общественного функционирования пьес данного жанра. Жанр становится средой, «консервирующей» известное му-

зыкальное содержание, а имя жанра субстанцирует в понятии и эту среду, и это содержание. Жанровая среда активна, она порождает свою атмосферу метафор и свои дочерние понятия – вальсовость, скерцозность – она воздействует на условия бытования жанра в иные эпохи и сама открыта воздействию новых условий, сохраняя, однако, свое характерологическое ядро. В такой среде музыкальное содержание способно жить долго после того, как исчезнут условия, давшие ему жизнь.

Мы сказали, что исходный стимул к формированию жанра – адекватность определенных бытийных коллизий тем или иным музыкально-речевым структурам данного стиля. В этой связи следует сказать и о том, насколько множественны и органичны данные внемузыкальные (активные) компоненты жанра – настолько, что едва ли когда осознаются в их полноте. Уже также «явные» моменты, как телодвижения в трудовых песнях, танцах, маршах далеко не исчерпываются их внешней структурой, индивидуальным, парным или коллективным исполнением. Самое простое движение – шаг – именно в жанре-то функционирует не только и не столько в своих двигательных, мускульных, ритмических, «пластических» и т.п. качествах, но как целый социальный микрокосм, как «шаг» в данном историческом и культурном контексте (выше мы говорили об этом применительно к классическому маршу).

Но и оставляя в стороне коренные жанрообразующие процессы этого рода, ограничиваясь только их наружно-осозательными проявлениями, мы все равно находим внемузыкальный жанровый «багаж» необыкновенно разнообразным: ориентация на определенную социальность, на определенные формы соучастия аудитории и ее реакций (ответное пение, аплодисменты, молчаливая молитва, стоя или сидя); исполнение семейное, приватное, в концертной зале, в застолье (застольная песня, с ее особенным интерьером и формами соучастия аудитории), в помещении – церкви, театре, крытом стадионе – или на воздухе (на воде); наизусть или с нотами; в окружении аудитории, перед ней или скрыто от нее; пространственно контрастируя ей – над ней на сцене, под ней в оркестровой яме – или объединяясь с ней в одном пространстве; с надлежащим анонсом и освещением, с надлежащим исполнительским ритуалом и в надлежащих одеждах, как исполнителей, так и аудитории, и т.д., и т.д., и т.д. Такие существенные жанры барокко, как *sonata da camera* и *sonata da chiesa*, всесторонне – стилистически, терминологически – формировались относительно испол-

нения в условиях камерного либо церковного интерьера и этикета (в последнем счете, относительно смысловых элементов, ими подразумеваемых, конечно)¹.

Жанрово-содержательный смысл аккумулярован, далее, во всех без исключения моментах деятельности самих исполнителей, начиная со смысловых аспектов самого их количества (и соответственной планировки в сценическом пространстве). Например, в камерных инструментальных жанрах Нового времени: «считанное» число участников в *трио*, «оптимальное» число участников в *квартете* (равное числу голосов нормативной гармонической вертикали), а в *квинтете* число участников впервые получает оттенок «множества». Отсюда – тенденция нарушить однородность квинтетного состава, внести эстетическую иерархию («социальное расслоение»), выделить лидера, что и дает классический фортепианный квинтет. Отсюда же – известная жанровая неорганичность *секстета* и *септета* в гомофонно-гармоническую эпоху: квинтет намечает поворотную точку в количественном накоплении состава – в этом качестве «поворотной точки» квинтет и конституируется, предуказывая переход к новому ансамблевому качеству, *оркестру*, а не дальнейшее последовательное накопление числа участников. Поэтому секстет и септет вынуждены находить свое место вне магистрали камерно-жанровой иерархии, на окольных жанровых путях.

Указанным существом музыкального жанра предопределено его соотношение с категориями формы и содержания: *музыкальный жанр лежит в плане содержания*. Здесь, очевидно, – кардинальное отличие жанра в музыке от жанра в литературе, который по природе своей лежит в *плане формы*.

О *формальной* природе *литературного* жанра с большей или меньшей отчетливостью сказано неоднократно. «Речевые жанры это типовые модели речевого целого»². «Каждый жанр... есть проникнутая достаточно определенным и богатым художественным смыслом система компонентов формы»³.

¹ Автором этих жанровых наименований считается Тарквинио Мерула: T. Merula. Canzoni overo Sonate concertate per chiesa e camera, a 2–3, libro terzo, op. 12. Venezia, 1637.

² М.М. Бахтин. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа. – В сб. М.М. Бахтин. Эстетика словесного творчества, с. 307. М., 1979.

³ А.Д. Михайлов. Статья «Жанр литературный» в Краткой литературной энциклопедии, т. 2, М., 1964.

Об ориентации *музыкального* жанра относительно категорий содержания и формы устойчивая и развитая точка зрения, по-видимому, отсутствует, однако, обычно принадлежность музыкального жанра плану содержания именно ясно «читается» в общих наблюдениях над жанром в музыке, иногда в опровержение здесь же высказанных положений. Например, Е.М. Царева говорит, что музыкальный жанр «стоит как бы на границе категорий содержания и формы и позволяет судить об объективном содержании произведения, исходя из комплекса использованных выразительных средств»¹. Смысл жанра, следовательно, в том, что он «позволяет судить об объективном содержании произведения». Но это и значит, что категория музыкального жанра лежит в плане содержания: о жанре в литературе мы не скажем, что он прежде всего позволяет судить об объективном содержании произведения. Никто, в самом деле, не станет утверждать, что общность трех *романов* – «Гаргантюа и Пантагрюэль», «Евгений Онегин», «Преступление и наказание» – это прежде всего общность *содержания* их. В литературе жанр – это то, что позволяет объективно судить о плане *формования*.

Содержательная или формальная природа жанра – тот исходный импульс, на основе и вокруг которого развивается кристаллизация жанра в каждом данном виде искусства. И хотя формирование жанрового «тела» протекает в непрерывном взаимообусловлении активности содержательной и активности формирующей, «содержания» и «формы», но природа первоначального импульса не забывается и заявляет о себе в практике функционирования жанра. Отметим в этой связи ряд сравнительных моментов в конституции литературного и музыкального жанров.

1. Название *музыкальных* жанров обыкновенно заимствованы из *внемusicalной* действительности: градуал или офферторий в хорале, качча или фроттола в вокальной полифонии, баркаролла или экспромт в Новое время. В частности, название музыкального жанра охотно перенимает название литературного жанра (но не наоборот) и шире – формируется на основе того или иного явления *словесно-речевой активности*: магнификат, мотет, рондо, рондо-баллада, мадригал, лауда, жанры Нового времени (поэма, элегия, баллада и т.д.). Тем самым, жанровое начало в музыке тяготеет к *понятийности*, т.е. к тому, что *не специфично* для данного вида искусства. Но все, допускающее отвлечение от специфики материала, лежит прежде всего в плане содержания, т.к. форма (эстетическая активность формования, а не форма-конструкция) во всех моментах неотделима от

¹ Статья «Жанр музыкальный» в Музыкальной энциклопедии, т. 2, М., 1974.

свойств материала, которые она преобразует, преодолевая его «объектность». (Показательно, что в тех случаях, когда заглавия музыкальных произведений ориентированы в специфику музыкальной речи – «Хорошо темперированный клавир», «Ludus tonalis» – это *не названная жанров.*)

Что касается названий *литературных* жанров, они, напротив, стимулированы не внелитературной деятельностью, а как раз спецификой формующей словесно-речевой активности, конституирующей данный жанр, «формой».

Так, за «рассказом» стоит способность его быть произнесенным, «рассказанным» – способность не только и не столько физиологическая, ограничивающая рассказ известным объемом текста, но прежде всего – в каждом моменте живущие активность говорения и активно продуцированное сознание локализованности всего говорения, а данного момента – как фазы на пути из начала в конец. Единовременное представление о рассказе как целом, как *высказывании*, отчетливо в каждом моменте его и определяет характер формующей энергии.

За «повестью» стоит ее способность быть «поведанной». Здесь каждый момент не с той активностью, как в рассказе, ощущает себя динамичной фазой в становлении целого (тем самым, и это целое сознается в каждый момент по-иному – не только как продуцируемое, но и как даруемое). Упор переносится на возможность адекватного взаимопонимания двух словесно-речевых сознаний – авторского и читательского – на возможность «поведать» смысл словом (жанр повести, так сказать, решает тютчевскую задачу «мысль изреченная есть ложь»: чтобы не исказить «мысль», ее надо не «изречь», а «поведать»), одновременно и на известную доверительность этого смысла, что и ограничивает, в последнем счете, объем повести.

За «новеллой» стоит энтузиазм «новизны», котурны театрально-сценического «номера». Художественное пространство новеллы ограничивается и оформляется излучением «точечного» источника артистически-игрового импульса. Характером источника определяется речевой профиль отдельных моментов, а его исчерпанием – объем новеллы, в итоге – ее эстетическая форма.

Конечно, тяготение музыкальной жанровой ономастики к плану содержания, а литературной – к плану формы надо понимать лишь как тенденцию. Жестких норм здесь нет и быть не может, уже в силу отмеченного выше повсеместного и постоянного переплетения содержательных и формующих стимулов в ходе становления жанра. Например, название «инвенция» в музыке

обращено, скорее, в план формы (характера формирования), а «рондо» в литературе – в план внеречевых реалий. Тем не менее, определенная тенденция – налицо, и за ней стоит коренное различие двух «жанров», музыкального и литературного. (Сказанное относится и к последующим наблюдениям.)¹

Художественный жанр в целом – это «посредник» между эстетической активностью и внеэстетической действительностью, функционирующий в зависимости от природы материала, в котором реализует себя эстетическая активность: при «избыточных» контактах материала с внеэстетической социокультурной действительностью (слово в литературе), жанр ориентирован к известному обособлению материала от его внеэстетического бытия – ориентирован в план формы, при пониженных контактах (звук в музыке) – жанр ориентирован к их активизации, т.е. в план содержания.

Живопись, мы говорили, занимает, что касается природы и функции жанра, промежуточное положение между полюсами литературы и музыки. Природа жанра здесь, в самом деле, – пограничная, формально-содержательная. И терминология реализует это положение вещей, называя «жанром» в живописи *полотно с бытовой тематикой*: жанр здесь определяется, следовательно, на основе *содержания* (осозательно-бытового), а вместе с тем, совпадает с произведением *в целом*, в совокупности его содержательной и формальной активности.

¹ Биография как раз «инвенции» изобилует красноречивыми деталями: противоборством формальных и содержательных акцентов и упорством вторых, сопротивляющихся чрезмерной активности первых.

В раннем барокко содержательный аспект в «инвенции» даже преобладает: «инвенция» близка к «ричеркару», «фантазии», «симфонии» (*sinfonia*), а титул самого значительного сборника Б. Марини трактует «инвенцию» в общеречевом (чисто содержательном) значении: *Sonate, Simphonie, Canzoni, Pass'e mezzì, Balletti, Correnti, Gagliarde e Ritornelli à 1–6 voci... con altre curiose e moderne inventioni*; op. 8; 1626. Впоследствии «инвенция» формализуется. Ф.А. Бонпорти издает сборник «камерных инвенций» (для скрипки и *continuo*, op. 10, 1712; И.-С. Бах переписывал пьесы этого сборника) в одном ряду с аналогичными сборниками «камерных сонат».

Немецкие композиторы зрелого барокко немецкому слову «*Invention*» предпочитают в качестве жанрового имени латинское «*inventio*» – изымая слово из окружающей речевой среды, гася в нем содержательную активность и актуализуя формальную. Вместе с тем, не кто иной, как И.-С. Бах, также придерживаясь жанра «*inventio*», одновременно педалирует содержательный план «инвенции». Его инвенции, помещенные в сборнике 1723 года, фигурируют уже в *Clavier-Buchlein*, Вильгельма Фридемана, 1720 года, и здесь называются традиционным жанровым именем отчетливо содержательного плана – *preambulum*. В самом сборнике 1723 года выражение «*Inventiones*» фигурирует в тексте титульного листа в значении исходного тематического материала пьесы, «противопоставляемого» его дальнейшему формированию, следовательно, – также с акцентом содержательного плана: «...и наконец, [чтобы усовершенствоваться] не только в создании добротных музыкальных идей [*Inventiones*], но также в основательном их развитии».

2. Производные от музыкальных жанровых наименований ориентированы в план содержания речи, а не ее формы. «Скерцозная» речь – это речь определенного *содержательного* профиля и лишь постольку – формального. И т.п. В справедливости сказанного убеждаемся не только непосредственно, но и от противного, на примере исключительного случая с понятием *симфонизма* (Б.В. Асафьев), произведенным от имени жанра и однако лежащим в плане *формы*. В самом деле, качественная грань, отделяющая «симфонизм» от обычных жанровых производных («вальсовость», «песенность», «балладность»), отчетливо ощущаемая невозможность данному понятию быть найденным, подобно этим последним, через эмпирически-пассивную практику, но лишь через инициативный творческий акт – все это связано как раз с тем, что в этом случае категория (симфонизма), лежащая в плане *формы*, выработана из категории (симфонический жанр), лежащей в плане *содержания*.

3. Сравним в литературе и музыке соотношение жанра произведения с его *композиционной схемой* («формой» в технологическом смысле, «скелетом» эстетической формы). В литературе во всех случаях жесткой композиционной схемы («твердая форма» – сонет, рондо, рондель) *жанр тождественно совпадает с формой по наименованию и кругу образцов*. В музыке соотношение жанра и композиционной схемы принципиально более свободное, даже в случае наиболее жестких композиционных схем. При этом основная тенденция заключается в том, что одна и та же композиционная схема может фигурировать в пьесах разных жанров, но не в том, чтобы один и тот же жанр мог равноправно воплощаться в разных композиционных схемах. Говорят о характерной данному жанру композиционной схеме, но не о характерном данной композиционной схеме жанру. Эта тенденция, очевидно, также свидетельствует о содержательной природе музыкального жанра.

4. Приступая к рассмотрению жанра, мы отмечали известную «достаточность» жанрового обозначения в музыке и недостаточность его – в литературе. Говорят: «вальс», и, если понятно, о каком вальсе идет речь, этим можно и ограничиться («вальс Грибоедова»), если же требуется фактическое уточнение – добавляют номер опуса или самой пьесы, не несущие эстетической нагрузки. Но сказать «повесть N.» – нельзя, даже если у N. только одна повесть. Литературному произведению жанр недостаточен, оно должно быть *названо* (повесть А.К. Толстого «Князь Серебряный»).

Мы говорим о нормативных – так сказать, титульных – конструкциях. В определенном контексте возможна, конечно, и «повесть Толстого», но возможность опустить название в этом случае – факт внеэстетического порядка, того же, что и возможность опустить инициалы писателя. Имеются, впрочем, и более сложные случаи, приближающиеся к нарушению данного положения по существу – «рондо Вийона», «сонет Петрарки». Мы уже замечали, что речь должна идти не о жесткой норме, а только о характеристической тенденции.

Оценивая указанное различие с позиций содержания и формы, находим и здесь свидетельство предпочтительного тяготения музыкального жанра к сфере содержания, а литературного – к сфере формы. Действительно, хотя, взятые порознь, достаточностью не обладают ни содержание, ни форма, но об известном потенциале достаточности приходится говорить лишь в отношении содержания – форма как эстетическая категория вне содержания вообще не существует. Поэтому наименование может быть ограничено указанием жанра там, где жанр лежит в плане содержания, и не может – там, где он лежит в плане формы. (Поэтому же хотя литературное произведение не именуют только указанием жанра, без названия, но указанием *только названия* – без жанра – именуют нередко, как одним из нормативных: «Война и мир» Толстого, «Отелло» Шекспира. «Вальс Грибоедова» и «Война и мир» Толстого – две эстетически *аналогичных* конструкции, содержащих указание *содержательного плана* композиции и имени автора.)

Специфические указания на содержательную природу музыкального жанра дает музыкальная практика нашего века.

Общеизвестно, что среди современных композиций немало таких, язык которых полностью чужероден языку гомофонно-гармонической эпохи, прежде всего – ладотональной системе данной эпохи. О таких композициях можно заведомо утверждать, что и осуществляемое ими формование полностью чужеродно гомофонно-гармоническому, так как в последнем, конечно, нет ничего, что допускало бы отвлечение от ладотональных интонационных сил. Далее, если образцов, *полностью* порывающих с гомофонно-гармонической ладотональностью, немало, то образцы *кардинального расхождения* с ней – это *абсолютное большинство* лучших композиций XX века, и это большинство, следовательно, по той же причине кардинально расходуется с гомофонно-гармоническими композициями в существе формирующих процессов. В этих условиях, *самое широкое сохранение жанровой номенклатуры гомофонно-гармонической эпохи* – в том

числе, жанровых «знаменосцев» эпохи, сонаты и симфонии – само по себе является капитальным указанием на содержательную, а не формостроительную, природу музыкального жанра. Композитор XX века называет свое сочинение именем одного из гомофонно-гармонических жанров ради возможности апеллировать к содержательному багажу этого имени, воспользоваться им как культурным ориентиром, а отнюдь не в силу принципиального сходства с формирующими процессами в гомофонно-гармонических пьесах соответствующих жанров. «Симфония» у П. Булеза или «соната» у Г. Уствольской это прежде всего род программного заголовка на языке, наиболее щепетильном к обостренной внепонятийности современной музыкальной речи (обстоятельство, к которому мы вскоре обратимся) – языке жанровой ономастики.

Правда, налицо обычно и те или иные *структурные* мотивировки данного жанрового наименования. В современной «сонате» 1-я часть обычно содержит «две темы», экспонируемые в начале и излагаемые в конце, и т.п. Но эти моменты, отвлеченные от стихии гомофонно-гармонической ладотональности, перестают быть показателями определенного сущностно-музыкального процесса формирования («сонатного»), они апеллируют не к форме сонатного *allegro*, а к комплексу содержательных мотивов гомофонно-гармонического сонатного *жанра*. Можно сказать, что эти структурные моменты не *диктуют* обозначение данной пьесы как «сонаты», а они *нуждаются* в нем как в культурном ориентире, обеспечивающем их полнокровное функционирование.

Другой угол зрения на жанровую практику нашего века.

Остановимся на каком-либо из современных музыкальных направлений, порывающих с гармонической ладотональностью (например, додекафонном), а с другой стороны – на каком-либо гомофонно-гармоническом жанре (вальс, прелюдия) и зададимся вопросом: мыслим ли данный жанр в этой вполне чужеродной стилистической среде? В каждом конкретном случае мы можем, конечно, получить ответ на свой вопрос, установив фактическое наличие или отсутствие пьес данного жанра среди композиций данного направления. Но существенней, что, будучи знакомы с данным гомофонно-гармоническим жанром и с образцами данного современного направления, мы усматриваем внутренне убедительный – и более принципиальный – ответ также и *непосредственно*, минуя рассмотрение фактического положения вещей. А. Веберн одинаково не сочинял ни прелюдий, ни романсов, тем не менее, я говорю, что в «прелюдии» резкого противоречия с нововенской интонационностью нет, а в «романсе» – есть.

Прелюдия у Веберна или Берга возможна, а романс – нет, даже если бы, в порядке исключения, среди их композиций оказался романс. (Не романс, а именно *Lied*, «песня» – песня Офелии, песня Дездемоны, сращение органики простодушия с органикой безумия – ответила голосу нововенской интонационности.) Присматриваясь к механизму этого рода «убеждений», находим, что происхождение их – не формальное, а содержательное. В романсе, прелюдии, *Lied* и т.д. мы апеллируем в этом случае не к порождающим их процессам формования, а к стержневым моментам их эстетического содержания, обнаруживая тем самым свое понимание природы музыкального жанра как природы содержательной.

Вернемся еще к методике определения и классификации жанров на основе их *функциональности* (см. выше). В начале XIV века Иоанн де Грохео говорит: «Музыкальные жанры (*partes musicae*) многочисленны и различаются от страны к стране, от города к городу, смотря по назначению (*usus*), а также по наречию или языку (*diversa idiomata vel diversa linguas*) данной местности¹. Этот подход – различать музыкальные жанры по их функции («назначению») – имеет, таким образом, многовековую традицию и уже в силу этого не может быть сброшен со счетов. Но этого никоим образом и не требуется. Наоборот, мы можем сказать теперь, что данная классификация, чем бы ни стимулировалась ближайшим образом, в сущности, глубока и принципиальна: ведь за основу берется тот план эстетической речи, который посредствует между ней и *внеэстетическим* бытием, а это всегда – план *содержания*. Только теперь мы должны продолжить, что ключевым условием жанропорождения является не наличие функции самой по себе. Сама по себе функция жанра не порождает, сколько ни расширять понятия о ней. Наоборот, жанр порождается ее *ограничением* – общественной *конституализацией* ее, наличием устойчивого порядка, кодекса, ритуала, «чина», «устава», церемониала, регламента и проч., писанных или неписанных, *механизмов ее реализации*. Именно эти последние дают устойчивую внеэстетическую транскрипцию эстетического содержания данного жанра и тем самым данный жанр полагают.

Содержательная природа жанра позволяет различать «жанр» от «формы» в тех случаях, когда их наименования совпадают (старин-

¹ E. Rohloff (ed). *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, S. 47. – *Media latinitas musica II*. Leipzig, 1943.

ная инструментальная сюита, сонатное allegro, рондо и т.д.). Большинство различающих моментов мы отметили выше. Приведем их сжатый перечень.

1. Название пьесе дает жанр, но не форма.

2. Контакты с внемузыкальной действительностью осуществляются через жанр, а не через форму.

3. Жанр, в силу своей содержательной природы, тяготеет к адекватной ему форме, но форма («форма-схема», «форма-конструкция») не тяготеет к жанру. Марш стремится к оформлению в сложную трехчастную форму, но эта последняя не стремится воплотиться в марше. Поэтому жанр среди конституирующих его моментов обычно имеет формальные (ритмоформулы в танцах), но форма среди конституирующих ее моментов никогда не имеет жанровых.

4. Жанр будучи содержанием, коррелирует себе *всю форму сплошь*, все речевые структуры в частности. Принципиальное положение таково, что нет ни одного масштабного уровня и ни одного формального аспекта, где бы данный жанр не обнаружил избирательной активности соответственно своему содержательному лицу. Эта избирательность может отливаться в жесткие структурные нормы (четырёхдольность в марше, рефрен в рондо), а может лишь «угадываться», но налицо она неизменно и повсеместно. Стилистика данного жанра это *всеобъемлющая* система формальных предпочтений. Даже в современной сонате – при всей опосредованности ее контактов с жанровым первообразом, при всех последствиях переживаемой нами переходной музыкальной эпохи – даже здесь нет ни одного формального момента, безразличного к тому, что это – «соната». Напротив, данная «форма» хотя и обнаруживает ряд структурных предпочтений, но такой ряд принципиально не распространяется на всю речевую систему данного стиля. Так, форме периода хотя и присущи предпочтительно свойственные ей структуры (предложения сходного строения, кульминация в третьей четверти), но она же принципиально безразлична ко многим другим характеристикам – ладовому наклонению, метроритму, темпу, динамике. Поэтому в тех случаях, когда наименования жанра и формы совпадают, всеобъемлющая формальная избирательность – результат активности данного жанра, а не данной формы.

Содержание любой художественной речи (шире, любой эстетической активности) одновременно – конкретное и обобщенное. Но в музыкальной речи оно *мета-конкретное* («биологически»)–конкретное) и *мета-обобщенное*

(обобщенное за пределы *понятийности*, исключая «онтологическую» *понятийность* метафорики самого музыкального тона данной эпохи или данной культуры). Конкретность и обобщенность музыкальной речи проистекают из одного источника и однако поляризованы настолько, – как ни в каком другом виде искусства, – что рискуют «утерять друг друга из виду». И единственной закономерно посредствующей инстанцией меж двух данных полюсов оказывается *палитра жанровых содержаний*. Такова значительность и общая роль жанра в музыкальной речи.

Мы изложили общие представления о жанре, которые потребуются нам в дальнейшем. Последний вопрос, на котором мы остановимся – вопрос об активности *понятийных ассоциаций*, возбуждаемых музыкальной речью, а именно о *стилистической обусловленности* этой активности.

Поскольку *понятийность* в музыкальной речи восходит к метафорической природе тона, постольку мера активности и отчетливости и самый характер *понятийных покровов* стилистически обусловлены – в данном стиле они зависят от метафорики тона, которая может благоприятствовать *понятийности* или противиться ей. Надо заметить, что даже в литературе мера и характер *понятийности* в оформлении культурного опыта заметно меняются от эпохи к эпохе. У Данте в целом рассказе Франчески меньше определений чувства, чем у Пушкина в восьми строках «Я вас любил». И свое собственное отношение Данте оформляет, скорее, жестом, чем понятием: «И я упал, как падает мертвец»¹. В музыке *понятийная активность* меняется намного заметней. Адекватной мерой этой активности служит глубина и необходимость прорастания *словесно-речевых интонаций* в речь данного стиля. В европейской музыке *понятийная активность* неуклонно растет – в полифонии она выше, чем в хорале, а в классическом стиле XVIII–XIX в.в. достигает апогея – что прямо связано с эволюцией метафорических свойств тона. Несколько слов об этом процессе.

Внепонятийность *хорала*, почти абсолютная, иллюстрируется примерами 5, 6 (см. следующую главу). Природа хорального тона отклоняет вмешательство речевых интонаций, а вместе с тем и *понятийности*, и наличие словесного текста бессильно что-либо изменить. Господство «темного мышечного чувства» (И. Сеченов) па-

¹ «... искусство, с каким он передает душевные движения одним внешним жестом...» – Я. Бурхардт. Культура Италии в эпоху Возрождения, т. II.

рализует словесно-речевую активность, и само слово меняет свои свойства, попадая в эту интонационную среду. На поверхность слова всплывают те пласты его, которые в разговорном и литературном слове ассимилированы иными пластами (социальными и контекстуальными). Хоральный напев потому и принадлежит безоговорочно и только к искусству *музыки* – вопреки тому, что, с наружной стороны, слово ему так же необходимо, как звук – что конституция всех его компонентов, включая слово, определяется конституцией его музыкального тона.

Напротив, музыкальный тон зрелого *гомофонно-гармонического* (классического) стиля благоприятствует понятийности максимально. Что такое *опера*, для гомофонно-гармонического трехсотлетия жанр *эпохообразующий*? – Всемирная активизация жанровых ресурсов в осажении понятийности на музыкальную речь. Жанр, явившийся как ответ на соответствующую потребность и способность нового музыкального тона. Речевые интонации оплодотворяют классический стиль постоянно и необходимо, в структурно оформленном тематизме экспозиционных разделов и в мотивных «вычленениях» разработочных разделов – одинаково. Понятийность классической речи собрана, как в фокусе, в феномене *музыкального образа*, чуждом для прежних стилей, а здесь вызванном к жизни из глубин самой интонационной системы. С речевой интонацией и музыкальным образом в европейскую музыку пришло диалогическое начало, присущее слову в высказывании и через него – литературе. В образе, в понятийной интонации – призыве, молении, вопросе – голос композитора уже не является единственным компонентом высказывания, в нем реминисцируют другие культурные голоса, оппонирующие авторскому. В музыку проникает драматургия – смысловой диспут – и отвечающая ей новая природа формования, драматическая. Эти явления, противоречащие монологической природе тона, может быть, следует расценивать как элементы синкретизма. Во всяком случае, всесторонне неверно представление о классическом стиле как о первом чисто музыкальном стиле.

Накануне классической эпохи формулу музыки как искусства претворения словесно-речевой интонационности (которую он «где-то прочел») произносит у Д. Дидро Жан-Франсуа Рамо, племянник композитора: *musicæ seminarium accentus*, «интонация – источник музыки». И ниже – о том, что требуется от оперного либретто: «Нам нужны восклицания, междометия, паузы, перебои, утверждения, отрицания;

мы взываем, мы умоляем, мы кричим, мы стонем, мы плачем, мы смеемся от души». Зрелый классический стиль мало сказать удовлетворил этому требованию – сняв его как буквальное, он растворил его в крови самой своей речевой природы и системы и соответственно – в крови всех жанров.

(Латинская формула Дидро – *musices seminarium accentus* – подразумевает «интонацию» словесной речи, а не ту специфически-музыкальную, понятие о которой дал впоследствии Б. Асафьев. Но отнюдь не случайно, что понятие, характеристическое для *словесной* речи, породило одноименное понятие, характеризующее специфику *музыкальной* речи, не пятьсот и не тысячу лет назад, а в наши дни – на основе эстетического опыта классической эпохи.)

Переустройство музыкального тона, развернувшееся на рубеже 20 века, сколько бы ни оставалось по сей день незавершенным, вновь принесло снижение понятийной активности тона, что незамедлительно выразилось в исчезновении или овнешнении словесно-речевой интонационности. Уже Мусоргский совершает радикальный шаг в этом направлении (вопреки распространенному мнению, отчасти инспирированному высказываниями композитора, но не его музыкой). У Мусоргского основа речи вне сравнения дальше от словесной интонации, чем у Бетховена, Шопена, Чайковского. И в 20 веке интонация слова продолжает уходить на вторые роли, что касается сущностных основ музыкальной речи. В интонации Стравинского или Прокофьева (не говоря о Берге или Веберне) не только меньше словесно-речевой подоплеки, чем у Бетховена или Чайковского, но – это важнее – у них она не необходима, она может, в зависимости от задания, быть или не быть, тогда как у Бетховена и Чайковского ее не может не быть.

Широко распространено обратное представление: классическая вокальная интонация специфически-музыкальна, а современная, начиная с Мусоргского, Вагнера, Дебюсси, – *quasi* – речитативна, приближена к словесной. Задержимся на этом «недоразумении».

Сам по себе факт специфически музыкальной природы классической интонации – трюизм и дискуссии не подлежит. Но на чем основано представление о сближении современной вокальной интонации с интонацией словесной речи? На известных моментах сходства: нивелированный тактовый метр, свобода и дробность ритмического рисунка, прозаический текст, неискаженная просодия, свобода тональных/вне-тональных красок, нередко – тесный мелодический рисунок. Обратим внимание: сходство налицо в меру «отсутствия» музыкально-специфичных моментов в современной вокализации. Сле-

довательно – в меру нашей *нечувствительности* к этим моментам, поскольку наличие музыкально-специфичных моментов в современных выдающихся вокальных композициях и их критическая существенность здесь – такой же трюизм, как и наличие их в классическом вокале.

Эстетически-существенное сходство/несходство вокальной речи и словесной определяется *формальными* моментами – сходством/несходством механизмов порождения смысловых единиц и смысловой полноты. А поскольку словесная и музыкальная речь работают с материалом разной природы, понятийным – в первом случае и вне-понятийным – во втором, постольку и формальные механизмы их заведомо различаются по природе. В этих условиях, эстетически-существенное сходство почти необходимо реализуется – если реализуется – в обобщенных и опосредованных формах, тогда как буквальное сходство чревато *иллюзией* (вне-эстетическим характером, эстетической второстепенностью) сходства.

Ограничимся кратчайшей иллюстрацией – «каплей», отражающей «солнце»:

4

С. Прокофьев. «Война и мир»

Andante $\text{♩} = 60$

Но я ска-жу те-бе: что бы там ни бы-ло,

Из двух синтаксических отрезков данного образца, в первом («Но я скажу тебе») более выражено «собственно-музыкальное» начало, во втором – «речитативное». В первом – линия движется по звукам аккордов доминанты и тоники (фа мажор), тактовый метр педалирован, ритмика затакта и предъема – самая типическая. Во втором – контуры ретушированы, объем сокращен до кварты, скользящий рисунок приближен к словесно-речевому. И однако, который из двух отрезков основательней соотносен словесной речи? – *Первый*.

Музыкальная специфичность первого отрезка это музыкально-специфическое претворение *тех же исходных интонационных позиций*, которые, со своей спецификой, претворяются в словесной речи – тех позиций европейской культуры голосового общения, нормы которой одинаково налицо в изощренной ораторской конструкции и бессловесном голосовом «жесте» (восклицание, стон). Музыкальная интонация «обобщает» и «очищает», прорисовывает своим контуром, пронизывает своими токами, транспонирует в новое качество, но – не что-либо, а *речевую* (в данном случае, патетическую) интонацию. И чем активней преобразование, тем активней звучит неизбежная общность основы.

Наоборот, второй отрезок, хотя сохраняет большее, чем первый, «фактическое» сходство с рисунком словесного интонирования, зато уходит от совпадения с последним в исходных культурных позициях. Линия обнаруживает «евразийскую» и «инструментальную» витиеватость, которая ближайшим образом резонирует содержанию текста («что бы там ни было»), но более основательно – по самому *habitus*'у тона – выходит за пределы европейской голосовой культуры (в оркестровой партии – форшлагги-«щелчки» на обеих долях т. 3, на *c'* и на *a*).

Различие двух отрезков сведено, как в фокусе, в различии двух цезур – первой, генетически-европейской, сохраняющей в структуре интонации преемственность с цезурой в словесной речи (эта музыкальная цезура завершается вместе с тоном *f'* – на следующем тоне, *e'*, хотя еще длится последний слог, но струя нового «чужого» интонирования уже увлекает линию за собой), и второй цезуры, на *a* – с печатью отчуждения от норм европейского интонирования, тем более – от интонирования цезуры.

В нашей иллюстрации возможности родства вокальной интонации со словесной и их расхождения представлены «равноправно», – двумя синтаксическими отрезками, по одному на каждую возможность, – но решающий момент иллюстрации в целом: стилистическая свобода современной вокальной интонации *уходит от родства с словесной интонацией*, свобода, к которой классическая интонация отнюдь не стремится и ею не располагает. Относительно общих оснований этой свободы мы должны ограничиться здесь несколькими словами. В следующей главе материал, сюда относящийся, будет изучен подробно.

Эстетически-существенный критерий сходства/несходства вокальной интонации и словесной, мы сказали, – механизм порождения *формы*, смысловой целостности и полноты. В классическом стиле первичное формопорождение (дающее классический *мотив*) фокусировано в *метрическом акценте* – универсальной метрической стоимости классической речи, основе ее тактовой организации. Родство классического акцента с словесно-речевым *ударением* романо-германских и славянских языков – залог родства классической интонации с словесной (классическая эпоха неслучайно приняла для обозначения своей метрической стоимости «акцент» – синоним словесного «ударения»). Пост-классическая музыка уходит от акцентного метрического монизма музыкальной классики, культивирует *палитру метрических стоимостей* и с тем вместе – уходит от необходимого родства с интонативностью (европейской) словесной речи.

Сообразно снижению существенных контактов с словесной интонационностью, в XX веке снижается и *понятийная* активность музыкальной речи. Оперная работа совершается теперь под аккомпанемент дискуссий о кризисе оперы. Потому что эстетическая конституция оперы – изменилась: в опере гомофонно-гармонической эпо-

хи понятные компоненты насыщали саму музыкальную речь, теперь они, в чувствительной мере, *восполняют вне-понятийность* этой речи. Шире: музыкальный жанр принимает в новейшей музыке новые функции. В XVIII–XIX в.в. результатом понятийной активности классического музыкального тона явилось быстрое и яркое самоопределение новых жанров. Напротив, новейшей музыке свойственны жанровые реминисценции и заимствования прежних жанровых номенклатур как механизм компенсации внепонятийных тенденций в послеклассическом музыкальном тоне, а новые жанры иногда прямо основывают себя на заявленной внепонятийности («Музыка для...»). Во многих случаях внепонятийность современной музыкальной речи такая же полная, как в хорале или вокальной полифонии. Но и там, где речь кажется понятийно отчетливой, это – понятийность, привнесенная на началах синтеза, а не та, которая неизбежно порождается самим музыкальным тоном. Нередко, художественный результат основан как раз на противоречии заявленной через жанр или контекст понятийности с коренной вне-понятийностью самой речи. Изымите такой вальс (марш, скерцо) из данного контекста, – например, оперного, – и даже вопреки отчетливости жанровых примет, эта музыка окажется едва достигаемой для понятия, в ней почти не останется «образа», ее *содержание* сведется к внепонятийной *содержательности*. Надлежащая аккомодация эстетического зрения легко даст такой речи любое образное наполнение. Даже марш из «Любви к трем апельсинам», при всех контактах с классической стилистикой, с одинаковым успехом/неуспехом можно услышать в ключе саркастическом, элегическом и т.д. Сам по себе, он образно и понятийно «межеумочен» до степени, парадоксальной при его жанровой отчетливости марша. Это положение невозможно в марше Бетховена или Шуберта: здесь даже изъятие марша из контекста лишь несколько высвобождает его смысловое наклонение и совсем не снижает уровень понятийной активности речи. Классическая эпоха и в этом отношении явилась не очередным, а завершающим этапом в эволюции европейского музыкального тона.

3. Кризисность музыкального формирования

Внепонятийность музыкальной речи обуславливает остроту становления музыкальной формы. Если в литературной речи сознание творца и аудитории постоянно находит себе опору в понятии, которое принимает на себя первичный контакт с временем, первичное его

освоение и оформление, то в музыкальной речи сознание этой опоры не имеет. Здесь сознанию предстоит «сырое», некультивированное время, и это время должно быть освоено тоновой метафорикой, которая, однако, тоже нигде не преднаходится, а впервые порождается в момент встречи с временем. Словесному целому, имеющему опору в понятии, становится во времени естественно и удобно сравнительно с музыкальным целым, лишенным этой опоры и становящимся, так сказать, безосновательно, на началах конфликта с временем. Поэтому творцы музыки не раз свидетельствовали то, что никогда не свидетельствовали творцы литературы – что любое целое, чтобы быть целым, кроме своей временной протяженности, должно представиться как целое и *в одновременности*¹.

(Правда, высказывания этого рода принадлежат почти только композиторам одной эпохи – гомофонно-гармонической. Но не потому что предшествующие, вокальные, эпохи не знают трудности становления музыкального смысла, обусловленной непонятностью последнего. А потому что природа становления здесь – природа *музыкальной формы* – иная: *эпическая*. Формование совершается здесь, так сказать, *вне времени*, отчего трудность становления смысла – это не трудность становления во времени. Впоследствии мы будем говорить на данную тему подробно.)

По этой же причине роман можно читать с перерывами, месяц и два, и все-таки «прочсть» его, но «услышать» таким образом симфонию – задача более проблематическая. Наружное спокойствие иного музыкального формования – например, в классическом квартетном периоде – не должно заслонять неизменного почвенного трепета становящейся музыкальной формы, не имеющей в своем становлении опоры в том, что составляет главную опору человеческого сознания – в понятии.²

¹ Двадцатипятилетний Стендаль опрометчиво называет это родовое отличие композиторской работы «преимуществом», да и утрирует его: «композитор имеет преимущество по сравнению с деятелями других искусств: его произведения являются законченными, лишь только они возникли в его воображении» (Письма о славном композиторе Гайдне).

² О принципиальной формальной проблематичности временного фактора в эстетическом целом говорится у Марселя Пруста – неслучайно, на материале музыкальной (а не словесной) речи: «Так как не все то, что приносила мне эта соната, я мог полюбить одновременно, то я никогда не обладал ею вполне: она была подобна жизни» (Под сенью девушек в цвету; ч. I), Здесь же, не многим ниже: «...и если в то целое, что представляет собою красота художественного произведения, мы вводим фактор времени, то примешиваем, по нашему мнению, нечто столь же рискованное, а тем самым лишенное подлинного интереса, как и всякое пророчество...»

Острота проблемы становления музыкальной формы обуславливает механизм этого становления – механизм *кризиса*. Всегда имеется переломный момент, фаза наивысшей и решающей формирующей активности. Прежде него формы еще нет, и она, так сказать, ничем не гарантирована, а к концу его форма уже есть, она уже дана и известна, хотя фактическое звучание может и должно еще продолжаться. Наличие этого краткого, а на деле – сокрушительного, кризиса налицо в становлении отдельного мотива и целой симфонии. Это – родовое свойство музыкального формования.

В классическом стиле, в частности, формирующий кризис нормативно приходится на третью четверть формы (кроме форм самых малых масштабов – мотива и менее) и выражается в синтаксическом дроблении. Кульминация *в периоде*, прорыв чужеродных интонаций в побочной партии в *экспозиции сонатного allegro*, вершина разработки перед поворотом к репризе как формирующий центр *всего сонатного allegro*, прихотливая дробность тематизма в скерцо *сонатно-симфонического цикла* (вальс, вместо скерцо, также вносит дробность утрированной опорой на сильную долю) – во всех случаях налицо обостренное синтаксическое дыхание, которое должно достичь критического рубежа и разрешиться в завоеванное и утвержденное таким образом более пространное и устойчивое дыхание.

На этом частном примере классического стиля мы можем наметить решение общего вопроса: как соотносится нормативное структурное оформление кризиса в данном стиле со свойствами музыкального тона данного стиля? Почему именно синтаксическое дробление стало универсальным проявлением формирующего кризиса в классическом стиле?

Обстоятельный ответ требует дополнительных рассмотрений, но краткий вывод гласит: потому что синтаксическое дробление противоречит *природе формы* в классическом стиле, в последнем счете – природе музыкального тона стиля. «Возмущаясь» против музыкального тона, я на себе испытываю меру органичности и принудительного влияния его метафорики, возделываю и усугубляю ее, чтобы затем *уступить* ей. Поскольку метафорика тона отобрана и культивирована общественным сознанием как сегодня наиболее актуальная и ему адекватная, постольку эта процедура кризисного испытания метафорики и ее заключительного торжества отвечает чувству формы в данном стиле.

Соотнесенность формирующего кризиса свойствам тона обуславливает важность наблюдений над речевыми структурами, в которых

в данном стиле кризису свойственно реализовываться. Ближайшим образом, таким структурным показателем является *размещение* кризиса. Как его размещение в третьей четверти (общее – во второй половине) формы является первостепенной характеристикой классического стиля, так и в любом стиле соответствующая характеристика будет первостепенной. Важность ее как раз связана с ее не-универсальностью, стилистической обусловленностью. Заранее можно исключить только расположение кризиса в конце формы: по смыслу «кризиса», требуется время на его изживание, на успокоение формулирующего процесса, на усвоение полученного через кризис формулирующего результата. (Мы говорим о *стилистически нормативной* локализации формулирующего кризиса. В конкретном случае локализация может быть иной, но это будет частным механизмом осуществления нормативной локализации – например, через сопротивление ей, соответственно особенностям данного конкретного задания.) С этим связано, между прочим, ритмическое преобладание тяжелых звуков в классической речи: формулирующий кризис в *мотиве* приходится на сильную долю, и смысловое усвоение этого акцентного кризиса требует покоя (отсутствия звукового движения) на следующей слабой доле. Можно утверждать также, что чем ближе к концу формы нормативно располагается кризис, тем бóльшая связанность – родовая *драматичность* – свойственна формированию данного стиля. Наоборот, смещение кризиса к началу указывает на *эпические* тенденции в форме (эпическое и драматическое формирование рассматриваются подробно в следующих частях работы).

При всех условиях, однако, есть нечто характеристическое в фазе кризиса, что может служить к ее обнаружению в разных стилях и формах: при прохождении речи через кризис настоящее время в ней сильно господствует над прошлым и будущим. Эта – фаза наибольшей самопоглощенности речи, здесь буквально реализуется то себе-довление, которое и есть данная форма и которое как бы распространяется на нее всю из этого точечного источника излучения, фазы кризиса. Так, в классическом стиле только интонирование сильного звука интересно *само по себе*, только в нем я забываю о прошлом и будущем, уходя в настоящее. Тогда как в слабых звуках, предиктовых и постыктовых, сознание заметно обращено вперед или назад, к сильному звуку, и настоящее в них оказывается более призрачным, чем то прошлое или будущее, к которому обращено сознание. Явления того же смысла имеют место в формах любых масштабов.

Глава 4 ПРОБЛЕМА МЕТРА

1. *Постановка вопроса.* – 2. *Ритм и метр.* –
3. *Метр в музыке.* – 4. *Метр в европейской музыке. Акцентная метрическая стоимость.* – 5. *Неакцентная метрическая стоимость в синкопе.* – 6 *Неакцентная метрическая стоимость в «венгерском ритме».*

1. Постановка вопроса

В I главе мы условились, что интонационность и речевые нормы стиля определяются его музыкальным тоном, а этот тон, в свою очередь, определяется балансом своих существенных метафорических свойств. Теперь, чтобы исходя из этих положений перейти к *анализу* – стилей и конкретных образцов – сделаем следующий шаг, решив, какая сторона (параметр) музыкальной речи наиболее полно и необходимо воплощает в себе содержание музыкального тона данного стиля. Решить этот вопрос значит избрать круг явлений музыкальной речи, наблюдения над которым станут для нас основой дальнейшей работы: особенности этих явлений в каждом стиле будут определяющими для понимания всего стиля, а их изменения от стиля к стилю будут основой для понимания интонационной биографии европейской музыки.

Итак, какой параметр музыкальной речи наиболее существен и чуток относительно конституции музыкального тона, другими словами – относительно эстетических основ данного музыкального стиля? Общий ответ гласит: тот, который наиболее непосредственно и полно взаимообусловлен с *формованием* в данном стиле. Вменить ряду звуков (созвучий) не просто смысловые качества, но качество формы, т.е. *полноты* смысла, это, несомненно, и исходный стимул музыкально-эстетической активности, и ее конечный результат. Поэтому тот параметр музыкальной речи, который коррелятивен данному качеству в его

целом (а не отдельным граням или предпосылкам его) и будет искомым. Что это за параметр, ключевой в деле музыкального формопорождения, – таков вопрос настоящей главы. В порядке первого шага, обратимся к опыту гомофонно-гармонического стиля.

Первичным феноменом формы в гомофонно-гармонической речи является *мотив*. Если мы спросим, какие факторы вообще участвуют в порождении мотива, ответ будет несодержательным, поскольку в том или ином порядке потребуется назвать все факторы гомофонно-гармонической речи. Однако, поскольку музыка, как никакое другое искусство (предпочтительно даже перед драматическим) это *речь*, эстетическая активность *произнесения*, постольку в последнем счете феномен формы должен быть фиксирован здесь известным качеством произнесения. Действительно, музыкально-теоретическая мысль признает решающим фактором мотивопорождения коллизию произнесения – *метрический акцент*: «Мотивом называется ритмическая группа звуков, объединенных одним главным акцентом, представляющая собой наименьшую смысловую единицу»¹. В более общем плане то же говорит Г. Риман: «...различие двух длительностей в весе (в метрической акцентности – А.А.) означает только известное *отношение второй к первой*, в котором вторая длительность противопоставляет себя первой, ей отвечает и образует с ней единство того или иного порядка (курсив автора – А. А.)»².

На первый взгляд, такой фактор, как «произнесение», может представиться неосновательным в теоретических рассуждениях по своей неустойчивости и субъективности – чем-то близким к «интерпретации». Однако, речь в данном случае идет не о том «произнесении», которое различает одно чтение данного образца от другого – том, которое главным образом и фиксируется аудиторией под именем «интерпретации» – а об *интонативных нормах стиля* (произносительных нормах музыкальной эпохи), имеющих универсальный характер, почти одинаково соблюдаемых дилетантом, едва причастным музыке, и профессионалом, и как нечто само собой разумеющееся аудиторией не фиксируемых. Для теории именно эти принудительно формируемые стилем (и его формирующие) интонативные нормы – материал первостепенного значения. По устойчивости и общезначимости они не уступают любым другим стилистическим нормам – гармоническим, полифоническим и т.п. – превосходя их (в период зрелости стиля) по инстинктивной укорененности, в силу которой они не требуют формализации и отдельного изучения. В гомофон-

¹ И.В. Способин. Музыкальная форма, с. 66. М., 1972.

² Riemann H. System der musikalischen Rhythmik und Metrik. Leipzig, 1903. S. 196.

но-гармонической речи красноречивейшим (но не единственным) образцом такой нормы и будет метрическая акцентуация. При всем богатстве гомофонно-гармонического репертуара и богатстве его исполнительских произнесений, стоит сравнить любое произнесение любого такта пьесы XIX века со стилистически адекватным произнесением хорального напева или вокально-полифонического образца – и мы убеждаемся, что «метрический акцент гомофонно-гармонического стиля» это интонативная эстетическая константа перед лицом любых иностилистических феноменов интонирования. В наше время – начальное время новой музыкальной *эры* – встречаются исполнители, со всевозможной полнотой пересаживающие музыку Бетховена, Шопена, Чайковского на интонативную почву сегодняшнего дня, взрастившую Стравинского, Веберна, Мессиана. В таком произнесении, в самом деле, метрического акцента как стилистически-определенного интонативного организма почти не остается. Но, независимо от эстетической значительности данных опытов (обычно они бывают значительными), музыкальная речь при этом настолько меняет свой облик – далеко за пределы всего, доступного «интерпретации», нередко при высокоточном соблюдении уртекста – что наличие и решающая роль стилистически-нормативных интонативных феноменов, подобных метрическому акценту, оказывается доказанной от противного.

Надо сказать, что в литературе имеется мнение и противоположное высказанному в определении И.В. Способина – что мотивопорождение и метрическая акцентуация не связаны необходимой связью: мотив может содержать и более одной тяжелой доли, мотиву имманентна тематическая функциональность и т.д. (Ю.Н. Тюлин, М. Г. Харлап). Поскольку положение в гомофонно-гармоническом стиле послужит нам исходным пунктом для более общих рассмотрений, его требуется фиксировать с известной основательностью. Задержимся поэтому на данных возражениях.

Мотив, как он определен у И.В. Способина и как мы его здесь понимаем, это понятие, обозначающее тот *нормативный* архитектурный уровень в гомофонно-гармоническом стиле, на котором эффект *формы* в данном стиле *впервые* оценивается как уже отчасти *данный*, а не только заданный.

При таком понимании, мотив прежде всего не связан принципиально с тематизмом. Мотивообразование присутствует в «связующих ходах» и «общих формах движения» в той же мере, как и в темах. Если мы откажем нетематическим участкам в наличии мотивов, для них потребуется еще одно понятие с тем же эстетическим содержанием первичного формопорождения, поскольку активность последнего повсеместна в продолжение речи, она меняет свой модус

и функции, но не свою принципиальную стилистическую природу и не уровень активности и значительности (мы, понятно, отвлекаемся от возможных эстетических неудач и проч.).

Напротив, с метрическим акцентом мотивопорождение связано именно принципиально, хотя эта связь и может быть осложнена в фактических реализациях (ближайший образец таких осложнений – двутактовые или полутактовые мотивы, возникающие при «избыточно» выраженной сверхтактовой или субтактовой метрической субординации). Формостроительный потенциал метрического акцента – «зерно» всего гомофонно-гармонического формопорождения, и мотив – ближайшая реализация этого потенциала (тем самым, и среда его созревания). Суммарным свидетельством данного положения вещей служит прочно укоренившаяся в отечественном музыковедении классификация мотивной техники на два вида: *согласование* и *противоречие* мотива с тактом¹. В самой этой терминологии заключено (до некоторой степени, произвольное и тем самым дополнительно аргументированное) указание определяющей роли метрического акцента, «такта», в конституции мотива. Какие разделы формы *требуют* согласования мотива с тактом? Завершающие (каданс, дополнение, зона заключительной партии), то есть те, в которых доминирует смысловая полнота, формованность. И здесь-то необходимо согласование мотива с тактом. Следовательно, источник смысловой полноты мотива – самого его существования, другими словами – в его согласовании с тактом. Что касается противоречия мотива с тактом, само название указывает, что каждый такой случай мотивопорождения функционирует не сам по себе, но существенно – через соотнесение со стилистической нормой согласования мотива с тактом. «Противоречие» означает, что данный вид техники адекватен де-формованности, этапам обнаружения интонационной проблематики материала, что он вынуждает продолжение речи, чтобы рано или поздно смениться техникой согласования мотива с тактом, то есть функционирует как доказательство этой последней от противного.

Таким образом, мы принимаем, что в гомофонно-гармонической речи ключевым фактором формопорождения является метрический акцент. Хотя в этой речи налицо развитые ладомелодические, ладогармонические силы и связи, все-таки в последнем счете форма (мотив) порождается не ими, а – как это и должно быть в речевом ис-

¹ Л.А. Мазель, В.А. Цукерман. Строение музыкальных произведений, с. 195. М., 1967.

кусстве – взаимообусловленным с ними стилистически-нормативным качеством интонирования звуков мотива, именно, градациями акцентности (метрической стоимости) в них, и прежде всего наличием акцентно-главенствующего звука. *Прежде* появления этого звука, формы (мотива) еще нет. Идет «накопление материала», рост потребности в форме и, сообразно тому или иному характеру материала, неопределенно-идеальных представлений о ней (данный этап может быть и «немым», «стянутым в точку», если мотив хореичен). *После* тяжелой доли, форма – сознание известного качественного уровня смысловой полноты – уже есть, притом форма качественно определенная и бесповоротная, хотя усвоение и изживание формулирующего результата может и даже должно еще длиться. Само же наступление тяжелой доли есть момент резкого формопорождения, «интонационного катарсиса», и это положение, конечно, остается тем же в случаях, когда тяжелая доля озвучена паузой или синкопическим звуковым длением.

Принимая, что искомым ключевым фактором первичного формопорождения служит в гомофонно-гармонической речи метрический акцент, мы тем самым получаем как будто, что в центре наших рассматриваний должны лежать явления *музыкального метра*. Можем ли мы, однако, без дальнейших обсуждений принять данное положение? Отнюдь. По преобладающей литературно- и музыкально-эстетической традиции, метр это организация речи во времени посредством повторения определенной акцентной и/или долгостной структуры (стопы, такта), метр не является необходимым моментом художественно-речевой активности (аметричны вся художественная проза и целые музыкальные стили) и – во всяком случае в музыке – принадлежит к менее специфичным структурным компонентам речи. Таковы влиятельные традиционные представления, в свете которых мы не только не можем без дальнейших рассматриваний принять метр в качестве ключевого фактора первичного формопорождения – следовательно, фактора, *необходимо* присутствующего во *всякой* (музыкальной) речи и *наиболее* остроспецифичного в ней – но труднообъяснимым становится и то, каким образом метрический фактор хотя бы в одном (гомофонно-гармоническом) стиле оказался одновременно и ключевым фактором формы.

Сказанного достаточно, чтобы заключить, что решение поставленной задачи требует обратиться к более пристальному обсуждению проблемы *метра*. Последняя приводит к необходимости начать с более общей проблемы *ритма*.

2. Ритм и метр

Ритм вообще определяют как «воспринимаемую форму протекания во времени каких-либо процессов», «временную структуру любых воспринимаемых процессов» (М.Г. Харлап¹), как «все соотношения временного параметра», «совокупность всех временных координаций» (В.Н. Холопова²). Присмотримся к этому рода определениям, сопоставляя их со смысловым багажом понятия «ритм», каким он сложился в речевой практике.

Определить понятие ритма значит указать, что различает «ритмичность» от «неритмичности». Приведенные формулировки говорят, что таким фактором, сообщающим явлению ритмичность, служит его временная оформленность, структурированность; относительность и координированность его временных показателей. К свойству временной *организованности* и сводят, таким образом, данные формулировки содержание ритма. Каковы же приметы этой организованности? Что позволяет заключить о них практика обращения со словом «ритм»? Картина оказывается не вполне согласной с определениями.

Охотнее и чаще всего ритмичностью называют *циклическую повторность* (нередко ее принимают даже как *определение ритма*³) – почему? Движение брошенного камня или распространение световых лучей не менее упорядочено во времени, чем любая цикличность – почему же последнюю называют «ритмичной» охотней, чем первые? В самих циклических движениях также имеются красноречивые градации. В выражении «ритмичный шаг» слово «ритм» фигурирует в своем прямом значении. Но уже будучи применено к шагу животного, оно заметно метафоризируется и, конечно, не оттого, что в шаге животного цикличность менее строга, чем у человека. Метафорически звучит «ритм» и, например, в отношении падающих капель воды. В выражении «ритм времен года» ритм метафоризован, но в умеренных пределах, назвать же «ритмичными» перемещения звезды x можно только в порядке резкой метафоризации, хотя бы эти перемещения и были строго циклическими.

¹ Статья «ритм» в Музыкальной энциклопедии, М., 1978.

² В.Н. Холопова. Музыкальный ритм. М., 1980.

³ «Ритм в общем искусствоведении – закономерная периодическая повторяемость подобных явлений...» (А.А. Леонтьев, статья «Ритм» в Краткой литературной энциклопедии, М., 1971).

Особый круг явлений образует эстетический ритм – ритм художественной речи, музыкальной и литературной. Необходимое наличие его – общепризнано, хотя в художественной прозе, грегорианском хорале, протяжной русской песне и т.п. нет ни отчетливых норм временной организации, ни, тем более, циклической повторности. Почему же художественно-прозаическая речь ритмована в самой высокой степени, а ритмованность бытовой речи – вне сравнения более низкого порядка?

Таким образом, разные контексты акцентируют разные моменты, как будто конститутивные понятию ритма. В одних случаях, «ритмичность» требует ужесточить временную организацию явления до цикличности его, в других (художественная проза) – напротив, допускает истончение организации до почти полной призрачности, в третьих – актуализует требование чувственной осязательности явления и т.д. Эта пестрота – результат того, что категория времени *недостаточна* для определения существа ритма.

Действительно, ведь «ритмичность» явления это, во-первых, *абсолютно* ценное качество его, то есть такое, существенная ценность которого независима ни от утилитарных функций явления, ни вообще от особенностей контекста, в котором оно дано мне, – уже отсюда следует, что природа ритмичности не исчерпывается ее временным параметром. Во-вторых, задаваясь вопросом о *содержании* этой ритмической ценности, находим, что ритмичность это качество необходимое (а при широком понимании «ритма», включающем метафорические грани его, – и достаточное), чтобы данное явление было *данным* явлением, хранящим свою качественную определенность и в этом смысле *недоступную времени* как всеобщей категории изменчивости. Отсюда ясно, что ритм прежде всего есть одно из выражений *формы*, в том значении этого понятия, о котором мы условились в предыдущей главе, – формы как меры себедовления. Ритм – это *временной след формы*. (Беря эстетическую форму в полноте ее значения и ценности, мы различаем в данном понимании ритма предпосылку сентенции Гете, которая вне данного понимания остается труднообъяснимой: «В ритме есть нечто волшебное; он заставляет нас верить, что возвышенное принадлежит нам».)

Приведенное выше определение М.Г. Харлапа («ритм – воспринимаемая форма протекания во времени каких-либо процессов») оперирует теми же категориями времени и формы и поэтому наружно кажется близким только что данному. На деле, они, скорее, взаимно

обратны. В определении М.Г. Харлапа имеется «процесс», который будет более или менее ритмичным, смотря по тому, насколько «оформленным» представляется его протекание во времени. В нашем определении ритмическое начало необходимо для самого наличия «процесса» как *данного* процесса, обособленного в общей сумме восприятий. Затем, выражение «ритм – форма протекания» объявляет первичным в понятии ритма – протекание, а форму – предикатом этого протекания, тогда как мы видим первичное содержание ритма в феномене формы, а временное протекание понимаем как ритмический предикат формы: ритм это не «форма протекания», а «протекание формы».

Поскольку ритм это временное выражение формы, постольку краеугольным моментом ритмического начала является *освоение будущего*, притом, конечно, не умозрачительно-абстрактного будущего (предлежащей мне в данный момент полуоси времени), а будущего, прорастающего из прошлого и настоящего во всей событийной осязательности и чреватости его. Такое будущее размыкает прошлое и настоящее, лишает их событийность качественной определенности, противостоит форме. Поэтому ритм это прежде всего то, что предопределяет событийность будущего прошлым и настоящим, проецирует его в них. Цикличность – самый доступный механизм такого предопределения будущего и поэтому самое распространенное выражение ритма. Шаг, работа сердца, мотора, смена времен года – каждое из этих явлений «ритмично» постольку, поскольку оно, для меня, во-первых, «событийно» (обладает бытием), а во-вторых, определяет себя как вечное, заполняющее все будущее, снимающее событийную проблематику будущего. Рассудочно я знаю, что через минуту шаг может прекратиться, мотор или сердце – остановиться, но «ритмичны» они для меня в иной плоскости, где они представляются мне продолженными вечно. Движение светового луча потому менее «ритмично», что в его событийности нет ничего, что предопределяло бы будущее этого движения, и то отвлеченное знание о протекании его в будущем, которое дают мне формулы оптики, не сделают это движение ритмичным. А движение удаленной звезды не «ритмично», поскольку в нем нет бытия, оно совершается не в событийном, а в абстрактно-математизированном времени, где нет места и самой постановке вопроса о ритме.

Но наиболее благодарна для уяснения ритма художественная речь. Ритм здесь – временной след *эстетической* формы, и, например, в художественной прозе он дан *только* в этом своем существе,

не заслоненном теми частными структурными проявлениями ритма, которые способны пагубно влиять на общие представления о нем.

Почему, в самом деле, прозаическая речь «ритмична» – ведь мы, вообще говоря, не знаем (и не рассчитываем узнать) никаких норм, упорядочивающих эту речь во времени. В данный момент речи мы не можем сказать ничего о том, каким будет следующий ее момент. Почему же она «ритмична»? Потому что неизвестный следующий момент, тем не менее, остро предопределен: я не знаю, каким он будет, но предшествующие моменты вооружили меня всей полнотой знания, каким этот момент может или не может быть. Малейшая смысловая неадекватность очередного момента речи пройденным моментам («эстетическая фальшь») будет фиксирована общественным эстетическим сознанием. В художественной прозаической речи нет *ничего* от ритма, кроме постоянной (и стилистически систематичной) смысловой обусловленности будущих моментов настоящим и прошлыми моментами – временного выражения формы, и если, тем не менее, мы признаем такую речь (как и речь хорала, протяжной песни) ритмичной в полномесном значении слова, мы этим и уясняем самим себе исходное содержание «ритма».

Как отдельный параметр художественного речи, ритм – не существует (и уже постольку не может быть тем феноменом, который мы здесь ищем). Ритмическая активность не сосредоточена и не объективирована, наоборот – она сплошь пронизывает все параметры, будучи, так сказать, параметром второго порядка («параметром параметров»). Любой параметр, поскольку он активен в формопорождении и поскольку эта активность находит интонативно-временное выражение, – ритмован. Представление о ритме как таковом это обобщение ритмических планов всех параметров речи. Так, в музыке ритмованы мелодический, гармонический, тембральный, архитектурный и др. параметры. Если же в *гомфонно-гармонической* культуре ритмом в собственном смысле слова называют соотношение длительностей (шире – временных масштабов), то это потому только, что данный фактор здесь – универсальное (но далеко не единственное, конечно) выражение ритмической активности, пункт, в котором пересекается ритмическая активность всех параметров.

Принципиальным свойством ритма является правомерность также и *пространственных* реализаций его – «ритмическая» организация форм и масс в архитектуре, «ритмическая» планировка пространства, фигур, планов, светотеней и т.д. в изобразительном искусстве.

Хотя эти выражения и имеют, до некоторой степени, репутацию метафор, однако они устойчиво получили права гражданства и, в сущности, метафоричны лишь в сравнении с временными реализациями ритма: ведь качеству ритмичности архитектурного ансамбля или живописного полотна не имеется, собственно говоря, иной формулировки, которая была бы буквальной и относительно которой пространственный ритм был бы метафорой.

Метафорическая репутация пространственного ритма сравнительно с временным объясняется тем, что, в отличие от временного, пространственный ритм принадлежит *только эстетической* сфере. За пределами эстетических рассуждений «ритм» в применении к пространству появляется в порядке исключения и (что важнее) все-таки в связи с активизацией эстетического плана речи. Утилитарному речевому заданию коллизии ритмичности пространства неадекватны. Трудно представить себе контекст, в котором «ритмичным» могло быть размещение воинских частей или станков в цехе.

Оба указанных момента – а) наличие ритмической проблематики пространства и б) ограничение этой проблематики сферой эстетических коллизий – объясняются как раз тем, что ритм, по своему исходному содержанию, это выражение коллизии формы. Поскольку, взятое вне сферы этического, в голо-утилитарном и биопсихическом плане только, пространство (в отличие от времени) дано *все сразу*, постольку такое пространство не знает проблемы *полноты*, т.е. проблемы *формы*, а значит и проблематики *ритма*. Но стоит пространству насытиться этически-смысловыми коллизиями поступка, – возникает проблема *полноты* смысла, тождественная проблеме эстетической формы, пространство эстетизируется и требует ритмизации. Ритм вообще, следовательно, это чувственный (временной и/или пространственный) след формирующей активности.

Обратимся к *метру*. Его определяют как «ритмическую упорядоченность, основанную на соблюдении некоторой меры» (М.Г. Харлап¹), как «форму организации ритма, основанную на какой-либо измеряющей единице (мере)» (В.Н. Холопова²).

Сравнивая метр с ритмом, мы прежде всего замечаем два отличия: метр принадлежит только сфере *времени* и только *эстетической* сфере. Пространственная коллизия может быть «ритмичной», но

¹ Статья «метр» в Музыкальной энциклопедии, М., 1976.

² В.Н. Холопова. Музыкальный ритм, с. 5. М., 1980.

не может быть «метризованной». Также и «ритмичные» внеэстетические коллизии (шаг, работа мотора, пульс и т. п.) не называют «метризованными». В предварительном порядке мы заключаем отсюда, что в метре находит свое выражение временная проблематика эстетической формы. Но только что мы видели, что временное и эстетическое начала суть как раз те, которые *обостряют* проблему формы и с ней – ритма. Метр, следовательно, возникает там, где ритмирование осложнено.

Для целей нашей работы именно концепция метра в музыке имеет решающее значение. Чтобы сформулировать эту концепцию с известной основательностью, начнем с метра в *литературе*: практика и теория литературного метра представляет собой такую разработанную культурную сферу с тысячелетними традициями, которая при выработке общих представлений о метре должна быть взята во внимание в первую очередь.

Вопрос о функции метра в литературной речи это вопрос о *различии поэтической речи от прозаической*. Действительно, метрические показатели – стопа, строка (стих), строфа – с одной стороны, не исчерпывают различий поэзии от прозы, далеко не являются последней разводящей их инстанцией: практика словесно-эстетической активности на каждом шагу свидетельствует, что «поэтическое» и «прозаическое» говорение – два разных речевых модуля, несводимых к структурным показателям – ни метрическим, ни стилистическим (тропирование и проч.). Но с другой стороны, метрические показатели – наиболее устойчивая и универсальная принадлежность поэтического говорения, может быть даже и необходимая для *систематической и стилистически-цельной* поэтической активности. Поэтому ответ на вопрос, что различает поэтическую речь от прозаической, с необходимостью приведет и к ответу на вопрос об основном функциональном содержании *литературно-метрического* механизма.

Литература по специфике поэтической речи велика. Но большинство авторов апеллирует, так или иначе, к структурным показателям. Даже в наиболее общих и углубленных исследованиях *стих* (стихотворная строка) принимается обычно тем последним показателем, за пределами которого рассмотрение поэтического речевого модуля невозможно. Между тем, нам требуется определение *собственно-эстетического* статуса поэтического говорения, т.е. определение того статуса, относительно которого *любой* структурный показатель, в том числе и стих («стиховой ряд» Ю.Н. Тынянова), был бы механизмом реализации его – только такое определение позволит с требуемой

общностью определить и явление метра. Хотя стилистически-определенная поэтическая работа невозможна вне системы структурных показателей, но поэтический речевой модус, как таковой, осознается нами и постоянно выражается как не связанный необходимо с какой бы то ни было определенной структурой (например, в оценках типа «проза поэта»), и нам требуется здесь определение его именно в этом его качестве. Такая задача резко сужает круг наличных источников. В Новое время традиция общего определения поэтического модуса восходит к Гегелю (Эстетика, кн. 3), а в отечественной мысли – к А.А. Потебне (ориентация на слово с активно выраженной «внутренней формой»). Однако, и в этих материалах преобладают, как правило, акценты не собственно-эстетические (гносеологический – у Гегеля, гносеолингвистический – у Потебни). Как и в ряде других общих моментов, мы примем за исходные положения *М.М. Бахтина*.

Художественно-прозаическое говорение определяется тем, что оно обращено прежде всего к уже наличному в слове речевому содержанию. Багаж социальных смыслов, жанровых профилей, диалектных акцентуаций, весь речевой «гул» слова является тем материалом, с которым работает прозаик, «региструя» его в своем авторском угле зрения и порождая таким образом эстетическую форму. Такое слово – говорит Бахтин – «диалогично» и «двухголосо», поскольку оно до последних оснований озвучено хором чужих – относительно авторского – и именно в чуждости своей необходимых автору голосов, точек зрения и оценок. «Художественная проза предполагает нарочитое ощущение исторической и социальной конкретности и относительности живого слова, его причастности историческому становлению и социальной борьбе; ...она берет слово еще неостывшим от этой борьбы и вражды, еще не решенным и раздираемым враждебными интонациями и акцентами и таким подчиняет его динамическому единству своего стиля»¹.

Напротив, *поэт* работает со словом, максимально отрешенным от своего речевого багажа. Поэтическое слово это слово, в пределе, заранее принадлежащее *только языку*, не речи в ее социокультурной конкретности, и впервые порождаемое в речь в данном поэтическом контексте. Активность поэтического говорения это активность возвращения слову языкового первородства, высвобождения слова из проросших его жанрово-социальных акцентов, оценок и позиций. «Язык поэтического жанра единый и единственный

¹ М.М. Бахтин. Слово в романе. В сб. Вопросы литературы и эстетики, с. 144. М., 1975.

птоломеевский мир, вне которого ничего нет и ничего не нужно... Равная и прямая ответственность за язык своего произведения как *свой язык*, полная солидарность с каждым его моментом, тоном, нюансом – существенное требование поэтического стиля... Как бы ни были многочисленны и многообразны те смысловые и акцентные нити, ассоциации, указания, намеки, соответствия, которые исходят из каждого поэтического слова, – все они довлеют одному языку, одному кругозору, а не разноречивым социальным контекстам»¹. Такое слово «монологично» и «одногласно».

О.Э. Мандельштам о природе поэтической речи говорит так: «Поэзия тем и отличается от автоматической речи, что будит нас и встряхивает на середине слова. Тогда оно оказывается гораздо длиннее, чем мы думали...» («Разговор о Данте»). Мысль Мандельштама – описательно-метафорическая сравнительно с окончательностью мысли Бахтина, тем не менее – отнюдь не чуждая этой последней. «Автоматизм» непоэтического слова у Мандельштама это и есть его априорная – предшествующая данному появлению слова – социально-речевая проработанность и утвержденность его. А поэтическое слово «оказывается гораздо длиннее, чем мы думали», поскольку в условиях данной поэтической речи его смысловой спектр (по основному, предельному положению вещей) весь продуцируется заново, никакие смысловые аспекты не подразумеваются в нем как уже-наличные, как *объекты* согласия/несогласия. Схематически, прозаическое слово *избирается* (для речевой работы с ним), а поэтическое – *порождается* (в порядке работы с ним). Поэтому поэтическое слово – «гораздо длиннее».

В набросках к «Разговору о Данте» говорится еще и так: «Вопреки тому, что принято думать, поэтическая речь бесконечно более сыра, бесконечно более неотделанна, чем так называемая разговорная». В чем же заключается сырость и неотделанность поэтической речи сравнительно с разговорной? С позиции определений Бахтина – в (quasi-) невыделанности поэтического слова социально-речевой практикой, (quasi-) чистой от «социального гула» и в этом смысле – в «сырой» первозданности его против разговорного слова, заранее проработанного социально-речевыми силами.

Эти положения обозначают роль метра в литературе как *основного механизма поэтического «отрешения» слова*. Слову, переступившему порог метрического режима, естественно оставить за этим порогом свой социально-речевой опыт, превратившись в языковую *tabula rasa*. «*Ритм* (т.е. метр, поскольку ритм вообще имеется в

¹ М.М. Бахтин: «Слово в романе. В сб. Вопросы литературы и эстетики, с. 99, 109. М., 1975.

любой литературной речи – А.А.), *создавая непосредственную причастность каждого момента акцентной системе целого* (через ближайшие ритмические единства), умерщвляет в зародыше те социально-речевые миры, которые потенциально заложены в слове (разрядка автора – А.А.)»¹.

Общеизвестна практика *стихотворных нарушений языковых норм* – вольности просодии (смешение ударений), морфологии, синтаксиса и проч. Контекст стихотворного говорения оправдывает эти вольности. Почему? Учитывая «трудность» версификации? Эта наивная мотивировка опровержения не требует, но в связи с ней мы замечаем, что в существенном поэтическом – но не прозаическом – контексте лингвистическая неправильность звучит не только и не столько как вынужденная, но также – как желанная и торжественная. Почему же? Как раз потому что она обнаруживает момент первожданности, даруемый слову поэтическим (метризованным) контекстом. Слово как будто высвобождается не только из гула социокультурной *речевой действительности*, но отчасти даже – из законосообразности самого *языка*.

Другое выражение той же природы поэтического слова в отличие от прозаического. Из двух данных модусов – поэтического и прозаического – потенциал *метафоры* налицо, скорее, в *поэтическом* модусе слова. Бахтин касается данного обстоятельства неоднократно². Поэтическая установка очищает пространство слова от речевого гула, освобождает сцену для метафорического «лицедейства». Со своей стороны, метафоризованное слово отчасти ограждено от речевого гула – метафора чужда последнему, а там, где он содержит ее, ее собственно-метафорическая активность нивелирована.

В этой связи, сопоставим два характеристических момента в конституции *музыкального тона*: 1) его метафорическую природу (гл. 1) и 2) только эстетическое функционирование его, отсутствие вне-эстетических и до-эстетических культурных пластов в тоне (гл. 3). Второй момент сближает тон с поэтическим словом – аналогично последнему, и значительно чище, тон, возбуждаемый музыкальной речью, не причастен никакому (в этом случае – непонятному) до-эстетическому речевому опыту, не возбужден и не акцентуирован им. Таким образом, две основных характеристики музыкального тона – метафорическая и только-эстетическая природа его – *взаимобусловлены*, подобно тому, как они взаимобусловлены в поэтическом слове, но более остро, соответственно большей (можно сказать, абсолютной) чистоте обеих характеристик в музыкальном тоне.

¹ М.М. Бахтин. Слово в романе. В сб. Вопросы литературы и эстетики, с. 109. М., 1975.

² См., например: М.М. Бахтин. Собр. соч., т. 5, с. 46, 103, 110 и т.д. М., 1996.

Таково эстетическое содержание литературного метра. Заключение отсюда к конкретным метрическим *структурам* эпохи в связи с коренными культурными и эстетическими характеристиками ее – задача сама по себе высокоценная, но отнюдь не приходится, как в приведенных выше формулировках, *определять* метр на основе тех или иных структурных показателей (наличие «соизмеряющей единицы» и проч.). Существо (эстетическая функция) метрического механизма не включает в себе ничего, что заранее регламентировало бы техническую реализацию его. Несостоятельность только структурных представлений о метре настойчиво обнаружилась в XIX–XX в.в. в феноменах «стихотворения в прозе», «свободного стиха» и проч¹. Обратный пример дает пушкинский «роман в стихах»: структурные показатели метра налицо здесь в полном объеме, тем не менее, речь «Онегина» сильно прозаизирована (ее анализ в этом плане дан Бахтиным) и, говоря по существу, эта речь аметричней (метризована менее глубоко), чем верлибры Аполлинера или Элиота.

А с другой стороны, именно метро-поэтическое начало «Онегина» препятствует тому культивировано-*слитному* речевому многоголосному гулу, который всегда налицо в образцах собственно прозаического художественного слова. Сравнительно с последним, в слове «Онегина» различные речевые пласты взаимодистанцированы, отчетливо соположены, что и предопределило благодарность этого материала в анализах Бахтина. В более общем плане, речевую систему «Онегина» – эстетическое (несводимое ни к структурам, ни к тематизму) сращение поэзии с прозой, «роман в стихах» – Пушкин нашел как возможность отдать дань потребности в *эпическом формировании* (глубоко

¹ Но если сколько-то рационального и общего *теоретического* решения вопрос о структуре метрических механизмов, порождающих поэтическое слово, – не имеет (и, так сказать, не должен иметь), то художественная *практика*, оседающая градации претворения поэтического слова в прозаическое, и художественные эксперименты, перебирающие чувствительные струны обоих слов-организмов, – известны со времен античности. Например, в эллинистическую эпоху у греческих и римских авторов существует размер холиямб («хромой ямб»; по сообщениям древних, его впервые ввел Гиппонакт, род ок. 540 до н.э.). И этот размер считался частично прозаизирующим поэтическое слово сравнительно с речью правильными ямбами. В русской силлабо-тонической системе ближайшим аналогом холиямбу будет шестистопный ямб, в котором последняя (ямбическая) стопа заменена хорейческой, так что в конце строки образуются два сильных слога подряд и женское окончание: «Ох, дѣтяткѣ, живу́ я дѣлекѣ – грязь-то // На у́лицѣхъ почти́ что до́ колѣнъ, я же // Слабѣ́й послѣдней мѣхи: кнѣзу гнѣт стѣрость, // Ну, да́ и смѣрть не за́ горѣй стоѣт... близко». (Геронд. «Сводня». Пер. Б.В. Горнунга).

свойственном русской национальной традиции), сохранив контекст современной ему общеевропейской и его собственной эстетики *драматического* формирования (о категориях эпической и драматической формы мы будем впоследствии говорить подробно).

Указанная функция литературного метра обусловлена основной характеристической особенностью литературного материала (слова) – *до-эстетической культурной проработанностью его*, о которой шла речь в предыдущей главе. *Метр – механизм условного погашения до-эстетического смыслового разноречия в слове*. Отсюда понятны обе отмеченные особенности метра, различающие его от ритма, – только эстетическое и только временное функционирование его.

Действительно, согласно названной функции (по существу, *определению*) метра, «внеэстетическое функционирование метра» – противоречивое сочетание слов. Но и пространственная проблематика также противоречит природе метра. Ведь то разноречие в слове, которое метр «умерщвляет», – *пространственной*, а не временной, природы. Независимо от того, когда и как сформировались в слове те или иные речевые горизонты, эстетическая активность имеет дело с ними как с *сейчас* наличными в слове. Слово берется как *сегодня* живущее в культурно-проакцентуированном (социально, национально и проч.) географическом *пространстве*. Обращение к речевым смыслам слова как к существенно *прошлым* или *будущим* хотя и возможно (в стилизации, в словотворчестве), но не как довлеющее себе, а только как соотнесенное основному статусу *сейчас* наличного в слове смысла. Можно сказать, следовательно, что метр погашает пространственную проблематику слова, а значит не может быть функционером ее самой.

3. Метр в музыке

Переходим к основному для нас вопросу о метре в музыке. Принятые выше положения означают прежде всего, что существенная аналогия между музыкальным метром и литературным – *невозможна*. Теория музыкального метра, исходящая из эстетического содержания явлений, не довольствующаяся призрачной почвой структурных наблюдений и определений, – такая теория не может быть построена по аналогии к теории литературного метра. В самом деле, в предыдущей главе мы говорили, что так же, как для литературной

речи характеристична до-эстетическая проработанность ее материала (слова), так для понятийно-неконкретизованного материала музыки (звука) характеристично отсутствие сколько-нибудь значительной такой проработки. По основному положению вещей, с превращением звука в музыкальный звук (в «тон») в него сразу и целиком приносится *все* его культурное содержание. На пути от нейтрально-акустического звука к звуку музыкальной речи отсутствует стадия, когда звук еще не был бы музыкальным, но уже был бы культурным, богатым человеческим содержанием. Поэтому в музыкально-эстетической активности нет и места той функции, которую в литературной активности берет на себя метр, – освобождению материала речи от ее до-эстетического речевого багажа, нет места метру в литературном значении этого понятия.

Данные соображения побуждают как будто бы даже усомниться в правомерности метрической проблематики в музыке – в том, что явления музыкальной речи, относимые к метру, должны в самом деле пониматься как метрические, следовательно, имеющие общую с литературно-метрическими явлениями природу. В подтверждение этих сомнений, мы наблюдаем в историческом и эстетическом функционировании того, что называют в музыке метром, во-первых, капитальные различия с функциональным статусом литературного метра, во-вторых, – признаки собственной органической противоречивости.

Функционирование метра в литературе самое естественное: метризованность это один из двух литературно-речевых модусов, соответственно, метричная речь налицо в любую литературную эпоху, и в любую эпоху она не исчерпывает литературную речь, соседствуя с речью другого модуса, прозаического (аметричного). В музыке наоборот: как норма, магистральные жанры эпохи (данного исторического музыкального стиля) *все* подчинены единой системе метрической организации, а с другой стороны – или как отрицательный частный случай этой метрической унификации музыкального стиля – имеются эпохи, речь которых принято понимать как *сплошь аметричную* (грегорианский хорал). Т.е. музыкальные эпохи изъясняются как будто бы одни – только прозой, другие – только стихами, что характеризует такой метр как явление вполне парадоксальное.

Тем не менее, поскольку общественная практика устойчиво закрепила за известными явлениями музыкальной речи то же наименование «метрических», которым обозначают явления литературной

речи, постольку в этих явлениях должна иметься общность, которая стимулировала общее наименование.

(Может показаться, что достаточно и той структурной общности, которая лежит на поверхности: периодичность тактовых акцентов в музыке подобна периодичности стопных ударений в стихах и проч. Но, не говоря уже о методической порочности данного предположения – ибо устойчивая общественная практика, терминологическая в частности, всегда укоренена глубже тривиальных структурных аналогий – такое предположение опровергается и фактически: ведь во многих других структурно-аналогичных контекстах – все внеэстетические цикличности: ходьба, работа машин и проч. – метрическая терминология не используется.)

С другой стороны, только что мы видели, что литературный метр в тесном смысле слова, сохраняющий память о специфике литературно-речевого материала, проецирован в музыку быть не может. Поэтому, чтобы усмотреть искомую общность литературно- и музыкально-метрических явлений и перейти на ее основе от метра в литературе к метру в музыке, литературный метр должен быть взят в достаточной отвлеченности от специфики материала, в его общеэстетическом, так сказать, плане.

Такое общеэстетическое представление о метре заключается в том, что метр есть механизм эстетизации речевого материала, инициации в материале свойств, которых за пределами эстетического контекста данный материал принципиально не знает (в литературе это будет отчасти механизм «отрицательного» действия, поскольку он иницирует «отрешенность» слова, отчуждает слово от его доэстетического речевого багажа). В понятии метра общественное эстетическое сознание фиксирует тот факт, что материал, переступивший порог эстетического контекста, получает новое измерение. Однако, хотя факт этот сам по себе совершенно всеобщий, но в категориях метра его фиксируют не всегда, а лишь в определенных случаях (ни глина в руках скульптора, ни краска в руках живописца, ни слово в руках прозаика не метризуются), и как раз отбор случаев, обозначающих как «метризация», проливает свет на природу метра.

Данная общая точка зрения, вместе с положениями 1-й главы, позволяет обратиться к формированию представлений о метре в музыке.

В 1-й главе мы условились, что музыкальное искусство это искусство метафоризации звука. Музыка начинается там, где звук по-

лучает качества, невыводимые только из акустических его показателей, активно-смысловые и тем самым – метафорические. Данные качества, превращающие звук в *музыкальный тон*, – свои у каждой эпохи, они-то и составляют первичное содержание понятия «музыкальная эпоха», являются *определением* ее, они формируются музыкально-речевой системой эпохи, со своей стороны, формируя ее, обуславливая ее систематичность. Мы говорили также, что метафора музыкального тона – решающая предпосылка *формопорождения* в данном музыкальном стиле: содержание достигает смысловой полноты, будучи проецировано в себедовлеющую среду данной звуковой метафоры или системы метафор. Поэтому, вспоминая принятое общее определение ритма, мы можем сказать, что ритм в музыке это временной (отчасти, как мы убедимся в дальнейшем, даже и в музыке – пространственный) план музыкального тона, временной план метафорической активности звука. Наконец, повторим, – речь об этом шла в начале настоящей главы – что в музыке как искусстве речевом все отмеченные моменты метафорически-звуковой, формостроительной и как результат – ритмической активности в последнем счете должны быть фиксированы произнесением, *интонативно*.

Мы подошли к явлению метра в музыке вплотную. Интонативное выявление ритма необходимо должно подчиняться в музыке известным *стилистическим нормам*. В художественной прозе ритм тоже фиксируется интонативно. Но прозаическое говорение зиждется на до-эстетическом фундаменте языковых, речевых и жанрово-речевых норм. На таком фундаменте ритмическая интонативность художественно-прозаического говорения может со значительной свободой следовать особенностям авторского задания или индивидуального чтения: общезначимый фундамент языковых норм, функционируя прямо или от противного (там, где эти нормы осложнены), обеспечивает общезначимость и собственно эстетического плана речи (например, вопросительная, по языковым нормам, конструкция может фигурировать в самых разных интонативно-смысловых контекстах, включая резко утвердительные, – но только потому, что контексту здесь предшествуют нормы языка, речи, речевых жанров и проч.). В музыке языковых и речевых (тем более, жанровых) норм, *предшествующих* музыкальной речи, – нет. Речь здесь сама каждым своим моментом порождает – и общезначимые нормы, и их конкретно-речевую транспозицию. Поэтому всякий интонативный момент должен быть здесь активно-порождающим (эстетически «агрессивным»)

не только в своей *конкретности*, но и, существенно, в своей *нормативности*, общезначимости в пределах данного исторического музыкального стиля (то же, и по той же причине, относится к любым компонентам музыкальной речи – гармоническому, мелодическому – но сейчас нам важен собственно интонативный компонент). Вся ритмическая жизнь музыкальной речи – временное становление музыкальной формы – протекает в берегах интонативных стилистических норм, здесь же активно порождаемых. Метр в музыке это и есть интонативные *нормы* формопорождения, объективированный след ритма, интонативная кристаллизация метафорических граней музыкального тона данного стиля.

Прежде чем продолжить конкретизацию метрического механизма в музыке, ряд комментариев к принятому определению.

Метр в настоящем его понимании, очевидно, как раз тот элемент музыкальной речи, который должен быть в центре аналитической работы, если эта работа на деле ориентирована к одновременному углублению в эстетический и структурный планы речи в их обоюдной соотнесенности. Метр – тот пункт в системе музыкального стиля, где смысловая и структурная активность стиля взаимообуславливаются, каждая в ее *полноте*: *смысловая* полнота налицо, поскольку речь идет о характере *интонирования*, суммирующем смысловые грани, а полнота *структурной* репрезентации налицо, поскольку речь идет о стилистически-*нормативном* характере интонирования, равным образом суммирующем структурные грани стиля. Так, в гомофонно-гармонической речи невозможно от норм гармонии *непосредственно* заключить, например, к нормам архитектоники (преобладающие репризности и проч.) или к нормам инструментализации (преобладающая роль фортепиано и проч.) как невозможно непосредственно заключить и в обратных направлениях (*опосредовано* заключить можно от любой нормы стиля к любой другой его норме, в силу органического единства стиля; таково, по крайней мере, принципиальное положение вещей). Но от природы, механизма и функций *метрического акцента* нити к любому плану гомофонно-гармонического стиля протянуты непосредственно. Гармонические тяготение и разрешение, высотная мелодическая кульминация, строение каденций, репризный механизм формы, интонативная специфика фортепиано – все непосредственно соотнесено природе гомофонно-гармонической акцентуации, ее обуславливает и ею обусловлено.

Не приходится объяснять, далее, что метр, так понимаемый, – *необходимый* компонент *любой* музыкальной речи, тем более – любого музыкального *стиля* (где он получает внутренний статус устойчивой метрической *системы*). Поскольку налицо общезначимая эстетическая норма (синоним эстетической активности вообще) – налицо и общезначимая ритмическая активность. Поскольку же налицо ритм, постольку *в музыке* налицо и его предпосылка, метр. Необходимость метра здесь – следствие внекультурности до-эстетического звука, единовременной *культивации* речевого звука и *эстетизации* его. Метрическое качество это то, что превращает звук: а) в звук музыкальной речи – в *музыкальный тон*, б) в музыкальный тон данной музыкальной эпохи – *данного стиля* и в) в музыкальный тон данного стиля с конкретно возбужденной (проакцентуированной) метафорикой его. В таком звуке налицо потенциал музыкально-смысловой активности, он готов к смысловым контактам со смежными звуками, в которых общая им всем метафорика также возбуждена – в каждом по-своему, но именно так, чтобы взаимодействие их порождало смысловое целое. Поскольку в порождение целого вовлечен план времени, постольку оно *ритмизовано*. Таким образом, *метрическое* качество тона – предпосылка его *ритмического* качества, а это последнее – выражение полноты эстетически-речевого качества его.

Распространенные представления о возможности «аметричной» музыкальной речи – следствие общих представлений о метре, ограниченных структурными показателями, что, в свою очередь, ведет к понятию о музыкальном метре как сколке литературного метра. В результате, в тени остаются даже и те *структурные* показатели музыкально-метрических процессов, которые не имеют себе близких аналогий в литературном метре. Но, конечно, не приходится отрицать, что разные стили различаются уровнем «строгости» (структурированности) метрических процессов. И предшествующие рассмотрения позволяют указать тот общий регулятивный момент, который определяет уровень метрической строгости в данном стиле. Поскольку метр – предпосылка ритма, постольку требования к метрической организации тем жестче, чем острее ритмическая проблематика формы. В свою очередь, острота ритмической проблематики растет с активизацией *временных* граней в метафорике музыкального тона и снижается с активизацией *пространственных* граней. И мы заключаем, что метр в данном стиле будет организован тем строже, чем полнее в музыкальном тоне стиля преобладает временная метафорика, и тем свободней, чем активней метафорика простран-

ственная. Рассмотрение конкретных стилей европейской музыки подтверждает этот вывод.

Исторически, один и тот же структурный показатель (соотношение длительностей, акцентуация) в одну эпоху предпочтительно расценивают как метрический, в другую – как ритмический, а то, что в первую эпоху относили к ритму, во вторую относят к метру. Однако произвол здесь – кажущийся. Он связан с тем, что один и тот же структурный фактор в разных стилях имеет разное эстетическое содержание, по-разному функционирует относительно метафорики тона (поскольку и она – разная) и относительно других факторов. (Например, в гомофонно-гармонической речи акцентность тона обуславливает его длительность – «преобладанию в метре сопутствует преобладание в ритме»¹ – тогда как в хоральной речи наоборот, длительности тона сопутствует его метрическая тяжесть, стоимость.)

Таким образом, «бессистемность» терминологии – следствие внеэстетической (структурной) квалификации явлений. Она исчезает, если исходить из эстетического содержания тех же явлений, предпочтительно перед их структурным обликом. В этом случае оказывается, что «метром» – будь то, в структурном плане, рисунок длительностей (в вокально-полифоническую эпоху) или рисунок акцентуаций (в гомофонно-гармоническую эпоху) – метром всегда называют нормативную формопорождающую коллизию интонирования, интонативную «формулировку» музыкального тона данного стиля, интонативную эмблематику его. Ритмом же – будь то рисунок «акцентов» в вокально-полифоническую эпоху (поскольку здесь вообще приходится говорить об акценте) или рисунок длительностей в гомофонно-гармоническую эпоху – всегда называют реализацию этого интонативного метрического «зерна» в конкретную эстетическую форму в конкретном контексте. Поэтому метр стиля всегда нормативен, стилистически специален, а ритм стиля – сравнительно с метром – полнокровен и многогранен, претворяя полноту культурно-исторического момента, авторской конституции и полноту данного конкретного речевого жеста. Но ритм может быть полнокровным, не становясь хаотичным или эстетически эзотеричным, потому только, что он одет на «стержень» метра. В границах представлений о стиле как о данности, метрическая организация стадияльно предшествует ритмической, отношение ритма к метру это отношение следствия к

¹ Л.А. Мазель, В.А. Цуккерман. Строение музыкальных произведений, с. 138. М., 1967.

В первой главе мы замечали, что только в *вокальном* исполнении чтение представляет собой музыкальную речь и что не наличие текста тому причиной. Теперь, интонируя эту линию и вновь убеждаясь в ее необходимо вокальной природе, спросим: что же, какое качество исчезает из данной речи при воспроизводстве ее, например, на фортепиано? И найдем единственный ответ – метрическое качество. Звуки по-прежнему будут фиксированными по частоте, даже еще строже фиксированными, громкими и тихими, быстрыми и медленными, ударяемыми и безударными (шире: «подчеркнутыми» и «неподчеркнутыми»), но они не будут на фортепиано «тяжелыми» и «легкими» в том смысле, какой необходим в этом случае, чтобы звуки превратились в музыкальные тоны. В данных стилистических условиях фортепианная интонативность неспособна обеспечить звукам *метрическую стоимость* – условие объединения их в смысловые единства. Тогда как вокальное интонирование дает этим звукам метрическую жизнь, притом такую, которая не предполагает структурализацию рисунка длительностей.

Итак, мы окончательно останавливаемся на определении метра в музыке как области стилистически-нормативных процессов интонирования, определяющих формирование первичных синтаксических единств. Определение это в сущности повторяет приведенное в начале главы определение Римана, в котором говорится, что метрическое различие двух звуков это то, что дает познать *отношения* между ними и осознать их как единство. В таком понимании метр есть необходимый компонент всякой музыкальной речи и, более того, тот итоговый компонент, в котором пересекаются и отражаются все прочие компоненты – высота и длительность звуков, их ладовая или ладотональная функциональность, архитектоника формы. Метрическая жизнь в звуке становится тождественной музыкальному качеству его, а метрическая жизнь в звуковой линии – музыкальному качеству линии.

Приведенные выше разнообразие формулировки или толкования метра как (суммирующего) *элемента музыкально-эстетической активности* не могут не представиться вызывающе неотчетливыми сравнительно с конструктивной отчетливостью самих метрических стоп и размеров – с общепринятой теорией метра. Но это – общее положение вещей, не ограниченное метром: многие факторы эстетической формы рационально-отчетливы по структуре, но ни один фактор не допускает сколько-нибудь значительной рационализации своей *формирующей функциональности*. Не допускает неизбежно – поскольку рационализации не допускает сам феномен эстетической фор-

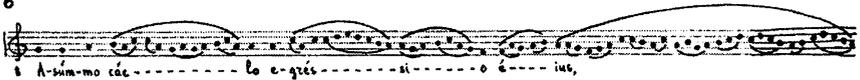
мы (гл. 3). Этот контраст рациональной конструкции – «иррациональной» эстетике компонентов эстетической речи повсеместно налицо в литературе: кроме метра, в «твердых» поэтических формах, вообще в поэтической строфике («онегинская строфа» – возможно ли адекватно рационализировать ее формальную функциональность?), сюжетике и т.д.; и в музыке: кроме классического метра, в грегорианских формулах чтения и псалмодии, в модальных и мензуральных схемах вокальной полифонии, в фигурах вертикально-подвижного контрапункта, в кадансовых формулах, квадратных пропорциях и репризной планировке классической речи.

Переходим к дальнейшим конкретизациям метрического плана музыкальной речи. Метр, мы сказали, определяет формирование первичных синтаксических единств. Каков же общий принцип метрического механизма сплочения звуков в синтаксическое единство – того механизма, частным случаем которого является акцентное сплочение звуков в мотив в гомофонно-гармоническом стиле?

Объединение тонов в смысловое единство означает, что тоны вступают друг с другом в известные отношения. Отчего возникают эти отношения? От различий в тонах. Каких различий? Итоговых музыкально-смысловых различий, в отечественной науке о музыке называемых, вслед за Б.В. Асафьевым, «интонационными». Под интонированием же мы условились понимать выявление в тоне его существенных метафорических свойств. Но если, с другой стороны, мы квалифицируем механизм порождения смысловой ячейки как метрический, объединяемые тоны должны различаться метрическими качествами, своей метрической стоимостью. И мы приходим к определению основного для теории музыкального метра понятия *метрической стоимости*: *метрическая стоимость данного тона это характеристика (речевой) активности по выявлению в нем метафорики музыкального тона данного стиля.*

Каким образом различие тонов по метрической стоимости сплачивает их в смысловую ячейку? Практика гомофонно-гармонической эпохи воспитала убеждение, что это всегда происходит через *количественное* преимущество одного из звуков перед соседними, называемое здесь акцентностью. Проверим справедливость данного положения за пределами классической стилистики (хоральный напев медиоланской традиции)¹:

¹ Нижние лиги указывают звуки, объединенные одной невмой, верхние лиги – звуки, объединенные одним слогом.



Объединение речи в первичные ячейки задано здесь невменной нотацией¹. Но попробуем искать главенствующие звуки этих ячеек, и мы сразу ощутим сопротивление материала. Что означают три однозвучных ячейки в начале – $g\ g\ a$? Связывает ли их метрическая иерархия? Если да – какова она? Если нет – чем обеспечена смысловая оформленность речи на данном участке? И не окажется ли в данной стилистической среде любой отчетливый ответ – из тех, что обеспечиваются навыками классической эпохи – всего лишь *интерпретацией*, поскольку здесь нельзя указать такое качество интонирования, которое, как акцент на сильной доле в классическом стиле, диктовалось бы *с необходимостью*, наличествовало бы, так или иначе, в любой разумной интерпретации? Следующая ячейка: «сае» ($h - a - c^1$) – где ее основной звук? Ударение текста приходится на h , тогда как ладовое и звуковысотное строение, скорее, говорят в пользу c^1 . Где основной звук следующей ячейки, $c^1 - a$? Ее хорейское толкование, в духе классического ламенто, будет стилистически-нелепым (и ему противоречит *терцовая* величина шага, в отличие от *секундовых* шагов в ламенто), но и ямбическое толкование будет эксцентричным. Следующая ячейка: $g - a - g - a$ – где ее основной звук и каков он должен быть по качеству, чтобы обеспечить ей смысл *первичной* ячейки, не допустив распада в двукратное $g - a$? Следующая ячейка, $h - c^1 - a$, дает инверсию к обычному строению амфибрахических ячеек гомофонно-гармонической речи: в последних восхождение совершается, как правило, на интервалы, большие, чем секунда, а спуск – секундовый, здесь же восхождение – секундовое, а спуск – терцовый. Это различие остерегает против амфибрахической артикуляции, но и никакая другая артикуляция не будет стилистически-необходимой. Слово *сае* оканчивается однозвучной ячейкой a . Этот a , очевидно, метрически-значим (поскольку он образует ячейку), но попытки определить, как именно он значим, указать его интонативное строение, порождают одно затруднение за другим. Понятно, что все вопросы этого рода еще усугубляются на участках мелизм («*ius*»).

Данных наблюдений достаточно, чтобы понять, что механизм формирования через стягивание звуков к одному центру здесь непри-

¹ Совпадение невменного членения со смысловым рассматривается в следующей части работы, посвященной хоралу.

меним. Хотя формирование и совершается на основе различий звуков по метрической стоимости, но здесь это различие, как норма, не количественное – стоимости звуков разнятся по качеству. Будучи разными по качеству, они несравнимы по величине и вопрос – какой из звуков «тяжелее»? – теряет смысл.

Принципиальную возможность качественно разных метрических стоимостей поясняет следующая простая схема. Представим себе, что два соседних или близких звука интонируются один – с наибольшей активностью в его *начале* (что можно в условном порядке назвать «акцентным» интонированием), а другой – с активностью, нарастающей *к концу* (звуковое тело растет и тяжелеет) – какой из звуков будет сильнее?

В этом схематичном примере необходим комментарий к интонативности *второго* («неакцентного») звука. Может показаться, что речь идет о том типе интонирования, который свойствен и гомофонно-гармонической речи: звук предыкта агогически расширяется с *одновременным crescendo*, прежде чем перейти в икт. Однако, вслушаваясь, находим, что и такой тип интонирования *также акцентный*: и здесь эстетическая активность произнесения наивысшая в *начальный* момент, а динамический рост к концу звука здесь – «полюй» (что и неизбежно, в силу метрической слабости, предыктности звука), представляя, своего рода, интонационный камуфляж. Мы же говорим о подлинном росте эстетической активности по мере произнесения тона, таком, который в гомофонно-гармонической речи бывает только в порядке *противоречия* нормам стиля и только в скрытой форме, например, в *синкопе* (см. ниже анализ примера 10).

Возвращаясь к нашей схеме, – какой же из двух таких звуков будет «сильнее»? Никакой, т.к. их метрические стоимости разнятся по качеству, по *рисунку интонационной активности*, в одном случае нисходящему, в другом – восходящему. И если два таких тона, произнесенные подряд, образуют смысловую ячейку, можно поручиться, что в этой ячейке не будет центрального тона – ячейка будет создана на началах метрической координации, а не субординации, на началах смысловой взаимодополнительности двух стоимостей, равно значительных.

Культура разнокачественных метрических стоимостей – наиболее коренное отличие вокальных (хоральной и полифонической) эпох от гомофонно-гармонической (барокко и рококо в этом отношении, как и в других, представляют собой связующую, переходную эпоху). По-другому, хронологически и методически вернее: качественная *унификация* стоимостей, сведение метрической *палитры* к единственной акцентной стоимости это – ядро музыкально-эстетической

активности гомофонно-гармонической эпохи, центральный пункт системы классической речи.

Э. Курт: «Поэтому в противоположность песенной мелодике, у Баха существуют не только различия в интенсивности ударения, но и в качестве»¹. Как видим, Курт говорит о качественном разнообразии баховского «ударения» (а до-баховского – тем более) не вообще, а в *противоположность песенной* (т.е. классической, «бетховенской») мелодике и следовательно, подразумевает не те выразительные разновидности *одной и той же акцентности*, без которых и в классической речи не обходится ни один момент изложения и которые детально каталогизированы в теоретической литературе XIX–XX в.в., а о таком качественном разнообразии метрических стоимостей, которого классический стиль чуждается, базируясь, напротив, на качественно единообразной – *акцентной* – природе всех стоимостей и, вследствие этого, их универсальной количественной сравнимости.

Качественное разнообразие метрических стоимостей в музыке Средневековья и Возрождения и качественное единообразие классических стоимостей – это и есть тот контраст (одновременно исходный и итоговый), которым определяется очевидная музыкально-эстетическому сознанию «пропасть» между архаической музыкой и музыкой Нового времени. Все многочисленные конкретно-речевые различия «старой» музыки и «классической» дифференцируются как механизмы реализации данного контраста и суммируются как его внутренне-музыкальное содержание. На самом же рубеже многообразия/единообразия музыкально-метрических стоимостей плодоносит – ни много, ни мало – искусство музыкального барокко, искусство И.-С. Баха и Генделя, в последнем счете. Здесь данный рубеж обнаруживает себя в полноте своего музыкально-эстетического и общекультурного значения.

Ниже, анализируя гомофонно-гармонический акцент, мы говорим об «акцентных» и «безакцентных» звуках и долях. При этом следует помнить, однако, что данное словоупотребление – *условное*, имеющее целью различить звуки высокой и низкой метрической стоимости, метрически главенствующие («сильные») и метрически подчиненные («слабые») звуки. В отношении же их принципиальной интонативной конституции *все* звуки гомофонно-гармонической речи однородны, а именно, акцентны. Но само это понятие нуждается, конечно, в уточнении и анализе.

¹ Основы линейного контрапункта, с. 147.

Возможность качественного разнообразия стоимостей, исключаящая заведомую возможность их количественного сравнения, является решающим фактом в области музыкального метра, фундаментом этого последнего, на котором как яркий специальный (может быть, единственный в истории мировой музыкальной культуры) случай выделяется метр классического стиля.

Только наблюдения над *качественной* структурой стоимостей превращают изучение метра всякого данного стиля в действенный инструмент изучения его интонационности. Потому что, наличествует ли в данном стиле единственная по качеству стоимость или их много, и каковы интонационные механизмы этих стоимостей, и что превращает их из простого конгломерата в *систему* стоимостей, и как они, стоимости, взаимодействуют при порождении смысловых ячеек («мотивов») – все это ближайшим и необходимым образом взаимосвязано с сущностными метафорическими свойствами музыкального тона данного стиля. Та или иная палитра метрических стоимостей вместе с механизмами взаимодействия этих стоимостей в процессах формирования – центральное проявление свойств музыкального тона и всей интонационности стиля.

Мы завершили рассмотрение общих положений теории музыкального метра. Теперь эти положения должны быть проецированы в европейскую именно музыку, перевыражены и детализованы в терминах той конкретной метафорики, которая определяет характерность и единство европейской музыкальной культуры.

4. Метр в европейской музыке. Акцентная метрическая стоимость

Практика гомофонно-гармонической эпохи породила двоякую терминологию для метрически-преобладающих звуков и долей: они называются здесь «сильными» и «тяжелыми»¹. Испытывая первый термин – «сильная» доля – на образцах хоральной речи (примеры 5,6), убеждаемся, что эта речь ни в одном моменте не побуждает к данному термину, даже явно ему сопротивляется, и он может быть употреблен здесь только по внешней аналогии с явлениями классической речи. Напротив, термин «тяжелый» сохраняет всю содержатель-

¹ О различии «тяжести» и «силы» тона говорится в недоступном нам докладе А. Шеринга 1925 года (A. Schering. Betonungs- und Gewichtsprinzip), не получившем, однако, резонанса.

ность, даже усугубляет ее, несмотря на то (или в силу того), что регламентировать и количественно сравнивать тяжесть различных звуков здесь не удается.

Это положение вещей, чувствуемое в образцах, справедливо и в целом: термин «сильный» указывает аспект, который в европейской музыкальной культуре отличает только метрическую стоимость гомофонно-гармонического стиля, тогда как термин «тяжелый» указывает такой аспект той же стоимости, который является общим для всех стилей европейской музыки. Этот общий аспект – интонативное обнаружение *массивности* («тяжести») тона. Разнообразие европейских метрических стоимостей это разнообразие стилистически-нормативных способов обнаружить в произнесении массивность тона. Изучение этих способов на разных исторических стадиях – изучение метра разных стилей – составит значительную (а методологически – центральную) часть нашей работы. Но уже здесь необходимо рассмотреть ту стоимость, которая до настоящего времени сохраняет особое значение, хотя и принадлежит, говоря принципиально, эпохе уже прошедшей – метрическую стоимость гомофонно-гармонического стиля. Практика дала этой стоимости название «акцента», здесь впервые используя данный термин для целей музыкального метра (еще в эпоху барокко музыкальный «акцент» принадлежал сфере орнаментики, также, впрочем, далеко нечуждой метрическим процессам; И.-С. Бах называл акцентом долгий форшлаг), и мы сохраним это название – за ней и *только* за ней, вразрез с современной тенденцией называть акцентом любое смысловое педалирование звука в музыкальной речи любой эпохи и стиля (см., например, В.Н. Холопова. Музыкальный ритм, М., 1980).

Данная тенденция освобождает термин «акцент» от связи со стилистически определенным механизмом музыкального формования, вообще от связи со спецификой музыкального формования, а тем самым лишает его существенно музыкального и даже существенно эстетического содержания. Такому «акценту» неизбежно остаться на положении общесмысловой или психофизиологической категории, и указание «специфически музыкальных средств» акцентуации – высота, длительность, гармоническая функция звука, фактура, тембр и т.д. – ничего изменить не может, поскольку и сама специфичность средств, взятых вне связи с эстетической формой (а фактором *формы* они могут стать только через завершающее их *метрическое* качество интонирования), – сама специфичность средств остается в этих условиях совершенно призрачной. Как результат, детальные исследования ладомелодической, полифонической, гармонической специфики того или иного стиля – будь то хорал,

Палестрина, Бетховен или Стравинский – не приводят к адекватно углубленному осознанию «акцентуации» данного стиля. Музыкально-эстетическая акцентуация и функции ее по-прежнему остаются недоступными, а ее характеристики – описательно-скудными и/или голо-структурными.

Итак, «акцент» в его специально-музыкальном значении имеет для нас точные стилистические и исторические границы: это метрическая стоимость классического стиля (тем самым, заметные качества акцентности – но не акцент в его эстетической полноте – налицо, конечно, и в метре смежных с классической галантной эпохи и эпохи XX века, а те или иные качества акцентности – и в метре зрелого барокко). Как стоимость эстетически наиболее внятная сегодня, акцент незаменим для углубления в проблематику метрических процессов. Он незаменим и как та эталонная стоимость, которую мы будем «держат в уме», чтобы, по контрасту или по сходству, осознавать своеобразие других метрических стоимостей, культивированных доклассическими европейскими стилями. Поэтому мы обратимся к анализу акцента уже сейчас, мирясь с заведомой недоговоренностью и несистематичностью его.

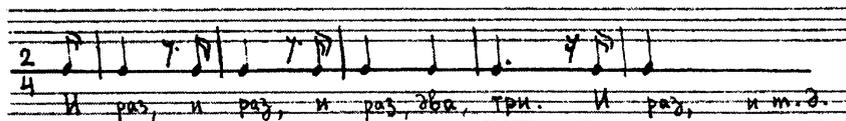
Выше мы упомянули, что ответ на вопрос «что такое акцент?» нередко подменяют каталогом разных *средств* акцентуации и разных интонативно-смысловых *модификаций* акцента. Диапазон тех и других, конечно, огромен – от заключительного *sforzando* в оркестровом *tutti* до эластичнейшей «женской каденции» в камерных образцах венского классицизма. Однако, для уяснения акцента важен не самый этот диапазон, а то, что вопреки ему и оркестровое *sf*, и сильная доля женской каденции понимаются как разновидности *одного и того же* интонативного феномена. Важно то общее, что наличествует во всех реализациях метрического акцента – оно и должно дать определение последнего.

Расхожее представление признает единственным общим свойством акцентуации момент ударного усиления звука. Удар, в самом деле, *всегда* присутствует в акценте, он-то и обусловил одно из двух наименований акцентированной доли – «сильная». В женской каденции ударность сильной доли так же налицо, как и в *sf*: эластичность здесь имеет смысл усиленной нейтрализации удара, тем сильнее выражая неустранимость ударного начала. Наличие ударного качества в составе музыкального тона гомофонно-гармонической эпохи принципиально, т.к. оно различает акцентную метрическую стоимость от стоимостей предшествующих (вокальных) стилей европейской му-

зыка. Достаточно сравнить интонативность сильной доли женской каденции у Моцарта или Бетховена с интонативностью примеров 5, 6 (вообще – любого хорального или вокально-полифонического образца), где ударный план отсутствует – нормативно способен отсутствовать – в составе тона не от противного, а в собственном смысле (тон *не соотносен* ударному началу), чтобы понять, о чем идет речь.

Но, будучи необходимым моментом акцентуации, звуковой удар совершенно недостаточен ей, т.к. неспособен объяснить главное в метрическом акценте – его формующую силу, способность притяжения смежных долей и сплочения их в смысловое единство. Правильные звуковые удары дает, например, метроном. Легко представить себе метроном, у которого каждый *n*-й удар сильнее остальных, однако, слабо ударяемые моменты останутся здесь совершенно нейтральными относительно предыдущего и последующего сильных моментов, одинаково «принадлежащими»/ «не принадлежащими» им обоим. (Сходное отсутствие формующего эффекта – в джазовых *sol* на ударных инструментах. С этим контрастным прекращением формующей активности – с выключением из эстетического времени, его остановкой – и связана функция данных *sol* в джазовой речи, во всяком случае, в том репертуаре, который был порожден инфильтрацией африканской культуры в среду европейской эстрадной музыки.) Поэтому же и аналогии метрической акцентуации с пульсом или шагом (по существу, и с дыханием) – поверхностны и только затемняют эстетический смысл явления. Такие аналогии были распространены в теории тактирования вокально-полифонической эпохи (Г. Финк сравнивает тактирование с шинковкой овощей), и здесь они были оправданы, но именно поскольку смысловой доминантой *tactus*'а было *только* биофизиологическое представительство, максимальная автономия от эстетического контекста. Еще в 1636 году М. Мерсен говорит, что «тактирование это ничего больше как движение руки вверх и вниз, указывающее продолжительность отдельных звуков», в то время как гомофонно-гармоническая акцентуация могущественно *формирует* речь, даже в столь эмбриональных своих проявлениях, как подсчет армейского строевого шага:

7



Недостаточность ударного начала для *метрической*, т.е. формулирующей именно, акцентуации иллюстрирует и терминология, применяемая к неметрическим («эпизодическим») акцентам в классической речи: акцентированный звук на слабой доле может быть назван здесь «сильным», но никогда не называется «тяжелым».

Чем же недостаточен метрическому акценту звуковой удар? Что отличает удар в акценте от удара в часах или метрономе? – Качество массивности музыкального звука, прежде всего. Метрическому акценту доступен только *тон* – звуковое *тело*, исполненное метафорической массивности. Удары метронома, часов, джазовых ударных инструментов не дают акцента уже потому, что в них не выражено качество массы. Именно ради возбуждения последнего подсчет строевого шага (пример 7) всегда «поется». Схематически, на темперированной шкале:

8



Чтобы лучше уяснить роль тоновой массы в акцентном ударе, найдем приемлемую аналогию акцентной пульсации среди простых механических движений. Как мы сказали, времяизмерительные удары типа метронома верной аналогии не дают. Представим себе следующее движение:

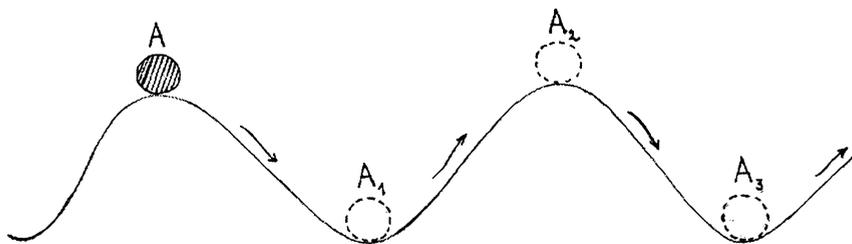


Рис. 1

Тяжелый шар катится по искривленной поверхности, у которой правильно чередуются ложбины и гребни. В отсутствие трения, шар будет повторять один и тот же цикл из падения и подъема. Если не формально, зрением, а телесным соучастием отозваться на это движение массивного шара (из положения *A* шар рушится вниз, в *A₁* по инерции взлетает вверх, в *A₂*, снова рушится вниз и т.д.), мы услы-

шим в себе подобие пульсации классического метра: мы так же массивно «садимся» в тяжелую долю, проскакиваем по инерции на следующую легкую долю и снова садимся в тяжелую. В отличие от дыхания, пульса, метронома, здесь моменты времени, размечаемые крайними точками траектории шара, верхней и нижней, не нейтральны и не равнозначны: нижняя позиция *организует* («формует») все движение. Уже эта аналогия подсказывает, что в акцентном звуковом ударе обязательно присутствует момент *падения тяжелого тела*.

Акцентное усиление звука – высокого так же, как и низкого, и инструментального так же, как и вокального – всегда отзывается в нижних участках грудной полости, включая грудо-брюшную преграду. Внутренний толчок в преграде дает имитацию удара тяжелого тела о землю, превращая метафорический факт ударного падения в полновесную внутреннюю реальность. Поэтому акцентуация, потенциально или актуально, всегда совершается на выдохе: «И – рáз, и – двá, ...». Таким образом, акцент это *низко* («до земли») *упавшее тоновое тело*.

Насколько данный момент, а с ним – содержание метрической стоимости музыкального акцента и в итоге – полнозначная метафорика тяжести тона, насколько эти феномены – специфически-музыкальные, метрическая теория Нового времени обнаруживает трактовкой терминологической пары «арсис/тезис».

В словаре греческой античности оппозиция «арсис-тезис» означала «подъем-спуск» (в ранние времена – ноги в танце, а в эллинистический период и в римской античности также – речевое повышение и понижение голоса). Акцентная метрика Нового времени, поэтическая и музыкальная, транспонировала эту античную этимологию в «ударный-безударный» (акцентный-безакцентный) слог или звук. Но как транспонировала? *Поэтическая метрика* «арсисом» (повышением) стала обозначать ударный слог (стихотворной стопы), «тезисом» (понижением) – безударные. А *музыкальная метрика* – наоборот: арсисом («восхождением») обозначила безударную долю (восходящее движение руки при тактировании), тезисом – ударную, акцентированную. Почему?

Потому что в словесной речи (Нового времени), в ее *эстетике и формализме*, словесное ударение – фактор не первостепенный, ударение здесь принадлежит прежде всего *не речи, а слову* (идентифицирует слово) и лишь постольку – речи. Сообразно, в словесной ударности/безударности метафорика звуковой тяжести – второстепенна, отчего выбор метрических значений для арсиса-повышения и тезиса-понижения регулируется факторами *физиологии* (а не эстетики) речи: высота голоса понижается на выдохе, там, где активность произнесения – слабеет, поэтому «тезис»-понижение означает *безударный* слог стопы и т.д. Но в музыкальной речи акцентуация (в тех стилистических условиях, где она налицо) – первичный фактор *формы*, музыкально-речевой активности (акцентуация порождает мотив). В этом качестве, музы-

кальная акцентуация всецело соотнесена метафоре тяжести, преобразующей акустический звук в музыкальный тон, первоисточник музыкального формализма. Сообразно, «акцентированной» именуется доля, на которую приходится максимальная актуализация тяжести тона, – доля, имеющая своим метрическим содержанием внутреннее падение тяжелого звукового тела и потому именуемая «тезисом», и т.д.

Еще свидетельства.

Акцентная пульсация *всегда* сопровождается тактированием – такт продуцируют явно, рукой или ногой или более скрытой мышечной активностью. Причем на сильную долю всегда приходится движение вниз, *падение*, и этот момент характеризует именно *классическое* тактирование: до середины XVIII века мануальные схемы «вверх-вниз» и «вниз-вверх» бытовали равноправно. Тактирование, следовательно, буквализует, облекает плотью метафорическое содержание акцентного события – падение звукового тела.

То же сущностное содержание породило и выражение «глубокий каданс», поскольку такой каданс всегда фокусируется в особо полной метрической акцентуации. Ни щелчок метрономного или часового маятника, ни шаг, ни удар пульса, ни ударение в поэтической стопе (тем более, в прозаическом слове), ни эпизодический акцент в музыкальной речи не бывают «глубокими». Глубоким может быть только музыкальный метрический акцент¹.

¹ В классической речи вслед за полным кадансом иногда следует «дополнение» усугубляющее кадансовую цезуру. Как норма, в таком дополнении преобладают гармонии субдоминантовой сферы с пониженными ступенями основного звукоряда (II, IV, VI), иногда и с отклонениями в соответствующие тональности. Понижения, омрачающие гармоническую палитру, прокладывают и обживают путь вниз, обеспечивают *формованность* заключительного, самого глубокого «падения» тонической гармонии. В ходе этой проработки интонационных тонально-гармонических глубин неуместным становится иной раз даже характер *вводного тона* с его абсолютно восходящей ориентацией (неуместным, конечно, только с учетом того, что сознание и слух уже адекватно ориентированы), и он либо – дезальтерируется в эллиптических последованиях, либо – открыто избегается:

9

И. Брамс. 1-я симфония. Финал.



Возрождение и раннее барокко понимают тактирование как указание времени/измерительной ровной пульсации, и только, — см. выше характеристики *tactus*'а у Г. Финка и М. Мерсена, — но в дальнейшем, в дирижировании барокко складывается практика *фактического слышного удара* на сильных долях, ногой, а впоследствии рукой, непосредственно или палкой (Люлли умер от гангрены, поранив ногу дирижерской палкой). Эта практика передается галантной эпохе и пред-классицизму, но постепенно становится нежелательной: по мере того, как внутренний удар/падение прививается музыкальному сознанию в качестве универсального ингредиента самого сильного времени, фактический удар оказывается излишним и грубо-тривиальным¹. Со 2-й четверти XVIII века, от случая к случаю, используют палку, свернутую из бумаги. Л. Шпор дирижирует такой палкой еще в начале XIX века. Наконец, как итоговый компромисс, появляется дирижерская палочка — фактически-наличная и эфемерная одновременно. Одним из первых, ею начинает пользоваться И.Ф. Рейхардт, ок. 1780 г., но широкое распространение палочка получает с 20-х г.г. XIX в. — этот значительный промежуток времени, почти пол-века, определяется взаимной эволюцией акцентной стоймости и общественного музыкального сознания, а не техническими условиями осведомления о новой практике или общей «косностью» нравов.

А впервые, подспудно, понятие о метрической пульсации как незримом чередовании *восхождений и спусков* дает о себе знать еще в середине XVI века. Н. Вичентино, из теоретиков XVI века наиболее чуткий к росткам гармонической тональности и имманентным ей явлениям, посредством выражения «arsin et thesin» обозначает *противоположное мелодическое движение* (контрапункт мелодического восхождения и спуска) и *им же*, почти здесь же, — *имитацию в синкопированном ритме*². Последняя, таким образом, неявно понимается как сопоставление метрического «восхождения» с метрическим «спуском». Но сколько-то *осозательное и буквальное* выражение падения/удара в тактировании даже зрелое Возрождение, повторим, главным образом, не приемлет. У виолы, основного смычкового инструмента эпохи, будущая скрипичная *вертикальная* оппозиция смычкового штриха — вниз/вверх — едва намечена, а преобладает *горизонтальная* оппозиция, вовне/внутри (при игре на виоле правая рука расположена *под* тростью смычка): два направления смычка почти равноправны потенциально в отношении акцентности тона. Хуан Бермудо (*Libro primero*, 1549) возражает против дирижерской палки даже в беззвучном применении: чтобы задать пульс, достаточно нескольких движений руки в начале пьесы.

¹ Ж.-Ж. Руссо говорит в «Словаре» саркастически, что «парижская опера — единственный театр Европы, где отбивают такт, не следуя ему» (*Dictionaire de musique*, статья «Battre la mesure»).

² *L'antica musica...*, кн. IV, гл. 32-33.

Итак, удар, всегда присутствующий в акценте, это не просто повышенная энергия или мощь звука, а метафорически-звуковая транспозиция удара от падения тяжелого тела. Но и этого недостаточно, конечно, чтобы объяснить формирующую силу акцента, в последнем счете оплодотворяющую классическую музыкальную речь всю, вплоть до масштабов симфонического цикла. Скорее всего, центральный момент акцентуации и невозможно усмотреть внутри классической стилистики самой по себе. Только обращение к доклассическим (и современному) стилям, в которых трактовка тоновой массы контрастна акцентной, открывает, чем явился акцент в истории европейской музыки и с чем связана его формирующая сила.

Спросим так: если для акцентности необходима метафора падающего звукового тела, то отчего это падение в известный момент так эффективно иссякает? Что в акцентном механизме играет роль той ложбины (рис. 1), в которой шар на мгновение фиксируется и – направляется вверх? Что так пластично, но и так точно *избывает акценте инерцию падения тоновой массы!* Почему инерция не иссякает *постепенно*, не струится после акцентуации по своим собственным законам?

Потому что акцентное падение совершается в определенной стилистической среде, с которой они обуславливают друг друга, – среде равномерно темперированной шкалы, гомофонно-гармонического многоголосия, классической тональности, *равномерной* акцентуации, наконец, а это все – слагаемые единого механизма *обуздания тоновой массы*. Центральный пункт акцентуации – совокупное действие механизмов классической стилистики, которым в известный момент избывается инерция падения тяжелого звукового тела. Это обуздание инерции, скругление траектории падающего тела и как бы даже округление и замыкание в шаровидную форму самого разбухающего в падении тона (нотация принимает *круглую форму нотной головки* на рубеже XVIII века, как раз на этапе заключительного созревания акцентной метрической стоимости) – это и есть подспудный формирующий потенциал классической системы, первообраз, который стоит и за явлением мотива, и за явлениями больших масштабов. Акцент – такой «удар» падающего звукового тела, в котором регламентированы инерционные последствия падения. Так понимаемый, акцент есть явление диалектически-парадоксальное (поскольку в реальности удар падающего тела только и познается по инерционным последствиям), культурно-исторически и стилистически обусловленное, сложный орга-

нический продукт классической интонационности, узловое пересечение ее силовых линий. Абсолютное господство акцентной метрической стоимости в полноте ее эстетического смысла и речевых функций – таково имманентное *определение классического музыкального стиля*, от венского классицизма до позднего романтизма, на языке речевых структур¹.

Во 2-й главе мы говорили, что возобладание сил тонально-гармонических сцеплений и тяготений над тяжестью и массой тона – эссенция гомофонно-гармонической интонационности, внутренне-музыкальное определение классической эпохи. Акцент как метрическая стоимость – тот феномен, в котором данная коллизия получает абсолютную реализацию: органика звуковой тяжести и массы актуализуется так и настолько, как и насколько она оказывается доступной преодолению. Акцент реализует тот план телесности звука, в котором эта последняя стремится расцвести, чтобы быть преодоленной. И в акценте же реализован тонально-гармонический потенциал возобладания над тяжестью. В акценте оба полярных начала, тяжесть тона и возобладание над ней, конституируются как взаимно необходимые и достаточные, и это себе-довление интонативной коллизии метрического акцента – «зерно» стиля, средоточие его формотворящих возможностей.

Акцент как зерно классического формирования специфически обнаруживается в таком явлении, как *курс полифонии «строгого стиля»*, каким он сложился в XIX-XX в.в. Данный курс – документ принципиального значения как раз в плане теоретической характеристики акцентной метрической стоимости. Речевая техника эпохи первичного подспудного становления акцентной стоимости анализируется здесь исходя из навыков и технических понятий эпохи наивысшей укорененности данной стоимости. Это сближение полюсов создает сильное смысловое поле, в котором акцентная стоимость оказывается просвеченной сразу многими лучами разного направления.

Несколько деталей.

Полифоническая техника строгого стиля излагается в современном курсе в терминах *тактового метра*: синкопа, мелодический скачок, гармонический диссонанс – все регламентируется исходя из членения фактуры на такты, тактов – на сильные, относительно сильные и слабые доли, долей – на сильное и слабое время. В курсах, созданных в XX веке, данная терминология как бы сама собой разумеется. Но и в «классических» курсах XIX века избежать ее –

¹ У Бетховена классический стиль как музыкально-речевое целое впервые достигает абсолютной зрелости, и сообразно – у него же впервые достигает абсолютного развития и зрелости феномен акцентной метрической стоимости. Отнюдь не случайно, что у Бетховена из всех инструментов симфонического оркестра, может быть, ни один не вырастает так в своем значении и репертуаре – против его прежних ролей и репертуара – как *литавры* (в другом аспекте мы уже говорили об этом в главе 2).

так сказать, не в силах авторов. Л. Бусслер о *мелодике* строгого стиля еще говорит, что «такт не участвует в этой декламации». Но уже со 2-го разряда двухголосного контрапункта появляются сильное и слабое время, сильная и слабая «части такта», а с 5-го разряда – синкопированный контрапункт – тактовая терминология входит в изложение полностью.

Чем мотивируются эти представления тактовой метрики в курсе полифонии Возрождения – ведь само Возрождение в практической работе данных представлений не знает и без них обходится, а в теории сугубо оговаривает, что расчленение музыкального времени на равные единицы имеет только времяизмерительное значение (см. выше)?

Ближайший ответ: тем, что тактовый метр – единственная общепонятная сегодня система метроритма, в границах которой и должен размещаться любой учебный курс. Однако, эта утилитарная мотивация, годная в иных целях, никоим образом не является окончательной. В самом деле, ограничиться ею – значит сказать, что такт, сильная и слабая доля, сильное и слабое время как *смысловые, интонативные факторы* в самой полифонии XVI века – отсутствуют и примышляются сюда современным курсом в интересах педагогики. Конечно, так никто не скажет, потому что это не так (а будь это так, никакая педагогическая целесообразность не могла бы оправдать этого). Первичное, подспудное в значительной мере, осознание феноменов тактового метра налицо в самой музыкальной речи Возрождения. Вся ее фактура свидетельствует это, а косвенные свидетельства налицо и в литературных источниках (выше мы говорили о следах метрического «восхождения» и «спуска» в *L'antica musica*). Современный курс, может быть, преувеличивает это осознание, превращая его в систему теоретических норм, но не измышляет его.

Почему же сама музыкальная культура Возрождения не обозначает явно этих чувствований, фактически и *закономерно* в ней наличных? Неужели по слепоте? Отнюдь нет – по прозорливости, в силу которой она обозначает их от противного, *отрицая* их. Полифоническая культура Возрождения распознает в этих явлениях, ей уже необходимых в известных формах, гибельный для себя потенциал, который она и «не различает». Что же это за потенциал, в силу протеста против которого Возрождение настаивает на *чистой времяизмерительности* временной пульсации? Потенциал *формования*. Инстинктивно и «безрассудно» не различая феномен акцентной метрической стоимости, культура Возрождения от противного свидетельствует ее формулирующую активность.

Современный учебный курс, мы сказали, утрирует присутствие тактовой метрики в вокально-полифонической речи. Однако, здесь же сам себя и корректирует. Наименьшей нормативной ритмической стоимостью в учебных работах по полифонии строгого стиля (обычно – и в современных транскрипциях пьес XVI века) принимают *четверть*. Почему? Ссылка на соответствие четверти – миниме XVI века по «фактической длительности» – неосновательна: слишком велик диапазон фактических длительностей четвертной ноты в

репертуаре XIX века (вне сравнения больший, чем соответствующий диапазон у минимы и любой другой ноты в репертуаре XVI века), и, главное, сходство по акустической длительности отнюдь не обеспечивает «аутентичности» эстетического результата. Подлинный мотив – не в ритмической, а в *метрической* характерности четвертной ноты в классической стилистике. Четверть здесь – нормативный нотный символ акцентной метрической стоимости, акцентированного тона. Тактовую метрику символически изображают последованием четвертей, а характеристический момент такта – именно акцентная стоимость. Тогда как нормативный символ безакцентного (легкого) тона здесь – восьмая (и более мелкие длительности, конечно). Исключая из широкой практики длительности меньше четверти, курс ограничивает поле деятельности основной акцентообразующей и мотивопорождающей структуры – акцентно-ритмического ямба – «предыкт-икт» (♩||♩). Запрет на мелкие длительности – это запрет на «метрическое тяготение», т.е. на подлинную, *формально-активную* акцентуацию. Тот же запрет неявно воспроизводится и на всех уровнях ритмической шкалы требованием избегать контраста ритмических стоимостей (♩_о и т.п.).

Каковы же, далее, те контексты, в которых восьмая длительность все-таки допустима и даже желательна? Один из основных – *после синкопы*: ♩||♩♩♩ и т.п. (здесь же, как видим, нормативно уместен и контраст длительностей, половина после восьмых). Почему? Синкопа в условиях полифонии XVI века глубоко двойственна: она и нивелирует формующую силу «акцента» на непроизнесенном сильном времени, и провоцирует ее. Последующая ритмика (♩||♩) создает предпосылки для уравнивающей «контр-двойственности»: в той мере, в какой в синкопированном сильном времени акцентность как формующая сила – нивелирована, пульсация восьмых, объединяясь с непроизнесенной четвертью в хорейский мотив, эту силу «реанимирует», а в той мере, в какой синкопа провоцирует формующую активность четверти, ямбическая фигура (♩||♩) ее нивелирует.

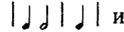
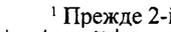
Таким образом, мы находим в курсе строгого стиля совокупность одно-временных стимуляций и нейтрализаций метрического акцента как формующей (ближайшим образом, мотивообразующей) силы. Но эта система контрастных взаимноуравновешенных положений – не плод интеллектуального изощрения, а зашифрованная система реакций на саму эстетическую действительность ренессансной полифонии.

Другая иллюстрация к *становлению акцентной стоимости* – из более позднего периода.

Известно, что правило о действии знака альтерации в пределах ровно такта сложилось окончательно на рубеже классической эпохи (И.-С. Бах еще повторяет знак альтерации внутри такта, если две одинаковых альтерации данного звука разделены другими звуками). Почему оно сложилось именно здесь? Потому что здесь, на этом рубеже (его собой и обозначая), окончательно

формируется метрический акцент, вообще акцентная стоимость как универсальное метрическое качество музыкального тона. Соответственно, здесь завершается формирование (порождаемого метрическим акцентом) *мотива* как универсальной наименьшей формальной единицы речи. И соответственно, здесь складывается *корреляция мотив-такт*: не совпадение их границ (границы, как норма, как раз не совпадают), а совпадение масштабов и принципиальное соответствие, основанное на общности конститутивного элемента обоих – метрического акцента. Поэтому теперь, и только теперь, такт и мотив начинают проецировать свои свойства друг на друга. Поскольку мотив – это форма, постольку он представляет собой единое *смысловое* пространство. И такт перенимает данное свойство мотива, но транспонируя его из плана формы в план нотационной метафорики: тактовые штрихи характеризуют такт как единое «административное» пространство, регулирующее строительные элементы мотива; правило о действии знака альтерации – как единое «правовое» пространство и т.д. (Вязка, *пересекающая границу такта* – эксцесс в классической орфографии; еще более грубый эксцесс – графическое пересечение границы *метрической стоимостью*, тон, графически делящийся через границу такта:  вместо  или  вместо .)

Здесь уместно сказать, что применительно к стилистике Баха, шире – барокко и Возрождения, элемент *музыкального-неспецифичного толкования акцентуации* неоднократно присутствует даже у Э. Курта. «Простая, незатейливая народная песня, в которой слышится бодрая поступь марша, таит в себе эту равномерность акцентов как основную сущность, и всякое искусство, основанное на двутактовой мелодике, сохраняет непосредственную связь с землей; это земная тяжесть, ощущаемая в нашем шаге»². С «бодрой поступью марша» в «незатейливой народной песне» согласиться невозможно. Марш, в самом деле, – эссенция акцентно-тактовой речевой среды, и как раз постольку он сплошь обусловлен культурно-исторически и стилистически, родившись во 2-й половине XVII века и давши зрелые, лучшие плоды в XIX веке (мы говорили об этом в гл. 3). А незатейливая народная песня существует задолго до марша, и бодрая поступь последнего присутствует в ней только в порядке анахронического и эстетически-поверхностного сходства. Эстетическая (формальная) природа метрических стоимостей в народной песне – *не акцентная*. Наличный в стоимостях этих (танцевальных) песен элемент *удара* для идентификации их как *акцентных*, совершенно недостаточен (см. выше). А недостаточность удара для акцента означает, в свою очередь, недостаточность «земной тяжести, ощущаемой в нашем шаге», и парной пла-

¹ Прежде 2-й четверти XVIII века обе нотационных фигуры,  и , – норма.

² Э. Курт. Основы линейного контрапункта, с. 131. М., 1931.

нировки – для формы *мотива*, эстетически-существенно взятой. Мотивное строение архаической танцевальной песни – иллюзия, провоцируемая в русле внешних аналогий (нередко невозможна даже иллюзия, впрочем). В других случаях, Э. Курт сам (косвенно) говорит о разной формальной/метрической природе (немецкой) народной песни и классической тактовой речи: «... протестантский хорал настолько пропитан народными элементами..., что уже в нем мы находим тяготение к форме народной песни *еще тогда, когда не может быть и речи о появлении акцентирующего принципа формы на основе метрической симметрии* (курсив наш – А.А.)»¹. И т.п.

Каковы конкретно механизмы классической системы, реализующие оба основных свойства акцента – семантику падающего тела и семантику регламентации инерционных последствий этого падения? Определенное представление о них дает анализ *метрически слабого звука*. Говоря по существу, именно феномен музыкального звука с низкой метрической стоимостью наиболее характерен в метре классического стиля. Только привычка скрадывает его важность и даже противоречивость. (Выше мы говорили, что курс «строного стиля», стремясь к нивелировке *акцентуации*, исключает из широкой практики восьмую – нотный символ метрически *легкого тона*.) В самом деле, если метрическая стоимость характеризует активность интонативного выявления музыкального тона (метафорически его), нужны, не правда ли, исключительные условия, чтобы звук низкой метрической стоимости нормативно сохранял выраженную метафорику, оставался бы *тоном*, полносмысленным участником музыкальной речи. Такие условия систематически сложились только в классическом стиле. Хоральный стиль вообще не знает нормативного метрически слабого звука. В вокальной полифонии (в каденционных формулах) начинается его постепенное вызревание, а как повсеместный участник речи метрически слабый тон – явление только классического стиля, взаимообусловленное с явлением *гармонического тяготения*.

В чем содержание гармонического тяготения и гармонической неустойчивости? В том, что, интонируя звук, я одновременно различаю за ним разрешающий его звуковой потенциал и заранее «живу» в нем (не имеет значения, насколько возможно в конкретном случае заранее *фиксировать* – «угадать» – разрешающий звук). Это явление называют гармоническим тяготением, и там, где оно налицо, данный гармонически-неустойчивый звук оказывается, до некоторой сте-

¹ Э. Курт. Основы линейного контрапункта, с. 134. М., 1931.

пени, фикцией: он звучит, но его звучание призрачно, поскольку свою смысловую активность я вкладываю не в него, а в то, чтобы, преодолевая его фактическую наличность, различать за ним, и как бы приближать, звучание, его разрешающее. Из лишнего моей интонативно-смысловой активности неустойчивого звука «испаряется» метафорика тяжести и массы и, в согласии с определением метрической стоимости, такой звук лишается этой стоимости, становится «легким». Почему же утративший метафорику звук остается музыкальным тоном? Потому что метафорическая тяжесть исчезает не через «отрезвление» отношения к звуку, не через возвращение его в доэстетическое состояние акустического феномена, а через *преодоление* (тем самым, и сохранение) метафорики другим, *метафорическим же*, свойством – гармоническим тяготением.

Аннулирование метафорической тяжести из метрически-слабого звука – необходимая предпосылка акцента. В интонативном составе такого звука присутствует момент бесплотного воспарения, который стремится выразить себя вздохом (восходящий ток воздуха по полостям лица), восходящим движением руки и т.п. Воспарение актуализуется всегда, независимо от направления мелодического движения: вертикаль, которую оно возбуждает, это не вертикаль звуковой шкалы, а беззвучная вертикаль внутреннего телесного пространства. Воспарение совершается *между* звучаниями и порождает ту высоту, с которой развивается падение в следующий, акцентный тон – с нарастающим восстановлением тоновой массивности.

Весь этот узел интонативных коллизий *первой фазы акцента* отложился в наименовании той *гармонической функции*, в среде которой он формируется по основной стилистической норме, – эта функция называется «*неустойчивостью*». Сам по себе, феномен гармонических взаимодействий описывается терминологической парой «тяготение-разрешение». Для чего же, наряду с данной парой, возникает еще одна – «устойчивость-неустойчивость»? Чтобы фиксировать генетическую взаимообусловленность двух феноменов: гармонического взаимодействия и метрического акцента. Термин «неустойчивость», переработанный в сущностно-музыкальную метафору из термина механики, в своем первичном смысловом багаже заключает как раз те элементы, которые мы только что наблюдали на первой стадии формирования акцентной стоимости: телесную *тяжесть*, неосязаемую в условиях равновесия сил, но при *неустойчивости* равновесия чреватую падением со всеми осязательными последстви-

ями его (ни «тяжесть», ни «падение», ни «удар» не содержатся в смысловом багаже «тяготения», их актуализует именно «неустойчивость»).

Тем не менее, развязка акцентного падения – «удар о землю» в момент звукоизвлечения – совершается не без тяжеловесной *эластичности*, хотя бы минимальной, поскольку в массе европейского музыкального тона всегда, даже в классическом стиле, сохраняется элемент *текучести*. Эта деформация тонового тела в момент удара дает акценту значение полносмысленного события («массивности смысла») и вслед за тем сейчас же, не допуская ущерба самой *телесной конституции* тона, иссякает: начинается фаза обуздания и формирования инерции падения.

Механизм этой заключительной и решающей фазы не может быть понят в пределах отдельно взятого акцента. Так же, как в пределах единичного феномена метрически слабого звука не может быть понято, каким образом данный феномен, генетически связанный с гармоническим тяготением, удастся так широко и эффективно отвлечь от условий его зарождения и репродуцировать в иных условиях, где звук слабой доли уже не обязан гармонически тяготеть в звук следующей сильной доли, а гармонически неустойчивый звук не обязан уступать устойчивому в метрической стоимости. Принципиальный момент обоих явлений – и метрически слабого звука, и метрического акцента – заключается в том, что ни каждое из них в отдельности, ни взаимодействие их ни на одном этапе не существуют в единственном числе.

В гомофонно-гармонической (прежде всего, классической) речи – и в европейской музыкальной культуре *только* в ней – говорить об отдельном метрически активном или пассивном тоне или отдельном сопряжении таких тонов возможно лишь в порядке резкой логической абстракции. В интонативной реальности данной речи каждый отдельный феномен – высокой или низкой стоимости – уже заключает в себе полноту представления о *правильном чередовании* стоимостей, сразу самоопределяется в контексте этого чередования, поскольку уже само зарождение гомофонно-гармонической метрической стоимости совершается в биопсихической среде подспудной равномерной пульсационности, всесторонне сращенным с нею. Это – та среда, культурная актуализация которой лежит в основе временных представлений Нового времени («ось времени», «ход» или «течение» времени, его «необратимость» и проч.), в основе процессуального и причинно-следственного характера естествознания и всей культуры Но-

вого времени. Гомофонно-гармонический стиль – музыкальный стиль Нового времени – реализовал *музыкальный* потенциал этой пульсационной среды.

Актуализация данной среды на материале метафорически-звуковой антитезы акцентированного и слабого звуков совершенно преобразует и эту антитезу, и эту среду. Пульсация насыщаясь массивностью тона, материализуется до положения автономной, телесно-принудительной силы. Отныне, независимо от реальных звучаний, равномерно продуцируются напряжения массы и веса и освобождение от них. Время материализуется, объективируется и унифицируется, получает автономию от контекста речи и как бы от самого ее наличия: тяжелыми и легкими оказываются уже не тоны, а *доли* (телесные слитки) *времени*¹. Со своей стороны, и телесная тяжесть тона, проецированная в координату времени, оказывается «вдвойне» метафорической – вдвойне податливой смысловым регуляциям. Инерция *падения* тоновой массы транспонируется в инерцию продвижения *во времени*, ориентированную, во всяком случае, *горизонтально*. И поскольку время протекает теперь в правильном чередовании массивных и немассивных долей, постольку налицо *инерция* этого чередования (явление, которое выражено лишь намеком в силлабо-тонической *поэзии*, отчего здесь и оказывается плодотворно *прерывать* эту инерцию в окончании каждой *строки*) и постольку *удар от падения тоновой массы в акценте сейчас же избывается* («смывается») *инерцией наступления легкой доли*.

Еще раз: метр гомофонно-гармонической речи не знает двух *феноменологически-последовательных* планов: а) акцентность/безакцентность и б) равномерность их чередования. Вне равномерности здесь невозможна ни одна-единственная акцентуация, ни одна-единственная безакцентность, ни какой бы то ни было эстетический аспект их взаимодействия. (Собственно говоря, вне равномерности «акцент/безакцентность» невозможно становление и *гармонического тяготения*, как и акцент/безакцентность, со своей стороны, невозможны без тяготений. Обособление этих явлений, тем более причин-

¹ Вместе со всей классической речевой системой, транспозиция массивности тона в материальность самой музыкально-временной среды впервые достигает полной зрелости в работе Бетховена. В этой связи согласимся (минуя заостренность авторского изложения), что [«вещественное» время] «появилось в творчестве Бетховена..., представляя собой почву, на которой зиждется исключительность этого творчества» (Филип Гершкович о музыке, с. 308; М., 1991).

но-следственное упорядочение их, всегда будет условным.) Поэтому, в частности, *sf*, возникающие вне равномерности («неметрические» или «эпизодические» *sf*) не обладают характеристическим свойством акцента, его *формирующей силой* – их функции иные – а метрические *sf* глубоких кадансов тяготеют к *равномерности*, как в «формуле трех ударов» ♩♩♩ и в разнообразных ее расширениях (см. окончание 1-й симфонии Бетховена).

Во 2-й главе мы упомянули, что практика агогических «сжатий» и «расширений» принадлежит, говоря по существу, только классической стилистике – стилистике тактового метра. Теперь мы можем сказать о причине данного положения вещей.

Ритмическое расширение/сжатие подразумевает, мы говорили, *материю музыкальной речи, речевую ткань*, этому расширению/сжатию и подвергаемую. Более точно, однако, оно подразумевает не вообще речевую ткань, а определенный модус ее – материализованную упругую среду речевого *времени*. Но только что мы нашли, что равномерная акцентность классической эпохи как раз взаимообусловлена с формированием такой среды. Поэтому она взаимообусловлена и с феноменом ритмических сжатий/расширений.

(Соответственно, анемия и/или перерождение данного феномена в музыке XX века взаимообусловлены с перерождением акцентуации. Для метрической стоимости современной музыкальной речи, в ее существенных линиях, начиная с Мусоргского и Дебюсси, *тоновая плоть – не необходимый фактор*, в иных стилистиках она и не различима. Следовательно, эта стоимость – не акцентная. Современная стоимость сохраняет/не сохраняет общие моменты с акцентной, но всегда различается с ней по основному *habitus*'у, по конституирующей ее метафорике тона. Непосредственно эстетически очень слышно, что метрические стоимости Веберна или Прокофьева, Стравинского или Мессиана только в порядке инерции либо в общеречевом, не специальном значении могут называться «акцентами». С метрическим акцентом Бетховена или Шопена, кроме самого качества «метрической стоимости», в них не много общего. И прежде всего, в отличие от классических стоимостей, они *разнородны*, вновь, как в доклассические эпохи, образуя метрическую *палитру*. Классическая эпоха и в этом отношении – заключительная и поворотная точка музыкально-стилистической эволюции.)

Отметим ряд характерных явлений классического стиля, в которых вышеописанное содержание акцентуации отложилось ближайшим образом.

1. Связь метра с регистром. Очень часто метрический вес доли стимулируется *басовым* звуком аккомпанемента. Почему звуку повышенной акцентности естественно быть низким? Понимая акцент вне-

эстетически-узко, как звуковой удар, или внеэстетически-широко, как любое смысловое педалирование, мы не объясним этой связи, тогда как представление об акценте как феномене обузданного падения тяжелого звукового тела делает ее очевидной. Поскольку низкие звуки – массивнее, постольку падение в низкий звук сопровождается повышенным развитием инерции падения, что, в свою очередь, служит основанием для активизации механизмов, эту инерцию избывающих. Но эффективность обуздания инерции падения (предполагающая значительный уровень этой последней) и есть тот фактор, который обуславливает глубину акцентуации, метрическую стоимость доли.

Когда в классической оркестровой композиции для усиления акцентного аффекта привлекаются *ударные* инструменты, звук которых лишен массивности, не следует забывать, что ударные здесь только пополняют интонативный состав данной доли музыкального времени, определяемый прежде всего партиями других, ведущих инструментов. И во всяком случае, данная доля возникает в контексте всей речи, заранее напоенная метафорикой ее музыкального тона. Только в этих условиях ударные содействуют гомофонно-гармонической акцентуации – когда возможность и факт акцентуации решены заранее.

2. Связь метра с длительностью. Выше мы упоминали, что в гомофонно-гармонической речи преобладание в метре не вообще связано с преобладанием в длительности, но *первично* относительно этого последнего – «преобладанию в метре сопутствует преобладание в ритме» – в то время, как в вокальных стилях, хоральном и полифоническом, наоборот, преобладание в длительности первично относительно преобладания в метре. Подробно эти явления мы разберем впоследствии, но уже сейчас ясна *предпосылка* первичности метра в гомофонно-гармонической речи. Она заключается в указанной выше объективированности и автономии гомофонно-гармонического музыкального времени. Время само, независимо от речевого контекста (от ритмического рисунка, в частности), складывается из равномерной пульсации «тяжелых» и «легких» моментов. Не доли времени получают эти качества от озвучивающего их материала, а наоборот, они наделяют его этими качествами, вынуждая в нем качества ответные. Отметим здесь же, что согласованность метра с длительностью наглядно доказывает недостаточность понимания акцента как звукового ударения только: ударные инструменты, наиболее способные к удару, наименее способны длить звук.

3. Классическая эпоха, сформировав акцент, одновременно среди инструментов отдала первенство фортепиано. Почему? Потому что интонативность фортепиано соответствует интонативному содержанию акцента. Звук фортепиано возбуждается *вибрацией струн*, чем сохраняется преемственность с вокальным звукообразованием, *наиболее* благоприятствующим активизации метафор тяжести и высоты в тоне. Но с другой стороны, вибрация струн возбуждается *ударом*, чем сохраняется ударное качество звука, *наименее* благоприятное для активизации данных метафор, регламентирующее их рост. Эта контрастная диалектика фортепианного тона стала основной средой созревания и культивации акцента, рожденного сходной диалектикой: и акценту метафорика массы и тяжести первично-необходима, но таким образом, чтобы итоговый эффект заключался в ее преодолении.

Также и внешняя форма звукоизвлечения на фортепиано отвечает коллизии акцентного обуздания массы тона. Клавиша данного, звучащего тона углублена, и это означает, с одной стороны, что тон «упал низко», инерция падения развита полно, но с другой стороны – тон наглядно локализован, лишен возможности перетекать в соседние, как это было бы естественно, в известных пределах, если бы инерция продолжала свободно струиться в тоне.

Преобразование музыкальной культуры на рубеже XIX–XX в.в. аннулировало метафоры массы и тяжести как *необходимые и универсальные* метафоры музыкального тона. Соответственно лишилась почвы акцентная метрическая стоимость в собственном значении слова. И что же? В композициях XX века фортепиано утратило то абсолютное господство (количественное, но прежде всего – функциональное), которое принадлежало ему в культуре XIX века, а в интонативном составе фортепианного звука акцентная диалектика «пения» и «удара» («тяжести» и «силы») нарушилась в пользу ударного начала.

Таков акцент – наиболее привычная и внятная нашему времени музыкально-метрическая стоимость. В следующей части мы обратимся к стилю, не знающему акцента, основанному на культивации неакцентных стоимостей, весьма чуждых эстетике классической музыкальной речи. Чтобы подготовить этот переход, мы завершим данную главу анализом двух промежуточных явлений – двух неакцентных стоимостей, прижившихся на теле классического стиля.

ни говорила теория, перед нами два звука – des^2 и a^1 ? Притом первый, des^2 , приходится на *сильнейшую* (первую) долю такта, а второй, a^1 , – на слабую и *относительно сильную* доли. Почему же мы отказываемся сравнить их по метрической стоимости?

Потому что их стоимости различаются не по величине, а по качеству, по структуре. Стоимость des^2 – акцентная, активность интонирования в нем наибольшая вначале и монотонно затухает¹, а в a^1 интонативный пик – в середине звучания. Представление о двух слигванных *ля* потому и оправдано, что интонативный рисунок фонического целого характеризует это целое как сумму двух звуков, одинаково акцентных, но разной активности:

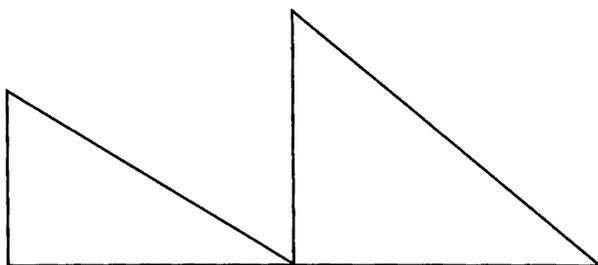


Рис. 2

Но тем самым, взятый как целое, данный рисунок не подобен рисунку акцентного интонирования в тоне:

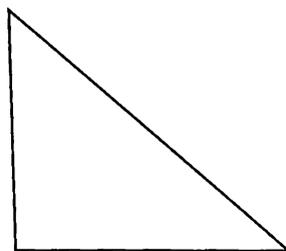


Рис. 3

и не может быть количественно сопоставлен с ним.

¹ Этот чисто структурный признак, конечно, недостаточен для идентификации акцентной стоимости в общем случае – тот же рисунок налицо и в чисто ударном интонировании, например – но в данном контексте им можно ограничиться.

Что происходит вследствие этого в самой речи? Появление после акцентного *des*² инородного звукового тела *a*¹ на краткий срок нивелирует автономную ось времени. Правильная структура времени – как она представлена на рис. 2 – осложняется не только тем, что наружное звучание ее не подтверждает и ее реализация целиком возлагается на внутреннюю интонационную активность (это происходит во всякой синкопе), но в настоящем случае еще и тем, что неаккордовая диссонантность *a*¹ повышает метрическую значительность слабой, второй доли такта. Туман проблематичности опускается на столь необходимое классическому музыкальному сознанию уверенное понятие о *будущем* и владение им (поскольку то и другое зиждется на гарантированной наперед равномерно-акцентной пульсации). Время обнаруживает поползновение воплотиться в настоящем, утратив облик «оси времени» и автономию от звучащей массивности тонов. Эти импульсы быстротечны и неясны, но для классического сознания они настолько чужеродно-значительны, что все равно дают немедленный синтаксический эффект: появление на последней доле такта метрически нормального звука *b*¹ оказывается так дорого, так остро соотнесено с предшествующей коллизией, что, в отличие от обычного положения вещей, здесь *совсем* не возникает тенденции предьиктового отслоения к сильной доле следующего такта, вопреки тому, что условия секвенции этому способствуют.

То же повторяется во втором такте. А в следующих двух тактах налицо усилия компенсировать и изжить осложнения в структуре времени и метрических стоимостей: а) движение выполнено равными четвертями; б) поскольку в начальных мотивах осложнение нормальной структуры выражено в сплавлении 2-й и 3-й долей, здесь выдержанные голоса сплавляют 1-ю долю со 2-й и 3-ю с 4-й, и той же цели служат фразировочные лиги; в) *agreggiando* в 3-м такте углубляет акцентуацию той именно доли, которая только что дважды была поглощена синкопической коллизией; г) в противоположность разъединенности начальных тактов (вследствие невозможности для *b*¹ отслоиться в качестве предьикта к *f*²), следующие два такта сплавлены автентическим отношением гармоний в тональности *Es*. Заслуживает внимания, что, вопреки выдержанным голосам и фразировочным лигам, в последних тактах всюду налицо ямбическая тенденция – тем значительней представляется ее отсутствие в слабых долях начальных тактов, обусловленное качественным осложнением метра.

«Спящая красавица», Вальс:

12.



Здесь налицо парная группировка тактов и трехдольность высшего порядка, в которой долей служит половинная длительность. Двойные такты (они показаны сверху скобками) возбуждаются: а) совпадением мелодических звуков с сильными долями времени, б) задержаниями на сильных долях «больших» тактов (метрическая инверсия приготовленного задержания: приготовление дается на первой доле такта, задержание – на второй, разрешение – на третьей), в) контуром мелодической линии (подъему в первом большом такте отвечает спуск во втором, спуску в третьем – подъем в четвертом и т.д.).

Что изменилось бы, если бы группировка тактов была доведена до логического конца в все построение было записано в размере $3/2$ (или $3/4$ с дроблением длительностей вдвое)? Исчезли бы синкопы. Трехдольность высшего порядка, которая в записи Чайковского – лишь колорит, нанесенный поверх основной структуры, стала бы буквальной реальностью. А это значит, что каждая новая доля стала бы *акцентной*, и акцентность убывала бы от первой доли ко второй и от второй к третьей. Движение оказалось бы «рубленным» – толчок на первой доле и продвижение по инерции на двух следующих, снова – толчок и движение по инерции:

13



тогда как в записи Чайковского такая равномерность хотя и дана, но лишь как своего рода «скучный идеал» на пути которого стоит реальная синкопическая структура. Из-за нее о метрическом преимуществе первой большой доли перед второй – *фа* перед *соль*, *до* перед *си* и т.д. – можно говорить лишь условно, в собственном смысле они несравнимы: метрическая стоимость первой – акцентная, а второй –

неакцентная. Звук первой большой доли стремится создать инерцию равномерного акцентного продвижения, звук второй доли не нарушает равномерность, но нарушает акцентность, уводит в другое измерение, в другое метрическое качество. Движение пронизывается трепетом, будучи невесомо в сковано в одно и то же время.

Несколько слов о месте синкопы в системе гомофонно-гармонического стиля в целом.

Синкопа не искажает и не нивелирует стилистически-нормативный метрический режим – она активизирует его, от противного доказывает его стилистическую необходимость и неизбежность. Будучи лишена в синкопе наружно-фонического подтверждения, равномерная акцентность тем полнокровней продуцирует эти моменты изнутри. Поэтому представление синкопированного тона в виде суммы двух тонов, одинаково акцентной природы каждый, это не формально-логическая операция, а констатация действительного интонативного содержания синкопы. Скорее, формально-акустическим будет представление о синкопированном тоне как о едином, а рассмотренный выше элемент неакцентности в метрическом составе такого «единого» тона – краткотечен и неоформлен до иллюзорности (что не противоречит его локальной эстетической действенности).

Обоснование речевых норм от противного – характеристический и коренной пункт всего гомофонно-гармонического стиля, выражение его диалектической природы, предуказанной в природе самого музыкального тона стиля (культивация тяжести тона ради ее преодоления). Поэтому стимулирование норм посредством их нарушения пронизывает здесь организацию всех планов речи – гармонического, мелодического, синтаксического, архитектурного (таковы: фаза Т–S по отношению к фазе D–T, прерванные и эллиптические обороты – в гармонии, мелодические торможения – в мелодике, дробление с замыканием как осложнение суммирования – в синтаксисе, всевозможные расширения – в архитектонике и т.д. и т.д.). В метрическом плане эталонным явлением того же рода является синкопа.

Мы ограничились рассмотрением гомофонно-гармонической синкопы, как таковой. А в более общем контексте, данное явление – только рудимент большого мира *вокально-полифонической* синкопы. Последняя представляет собой эстетически капитальную и обширно проработанную сферу музыкально-речевого (ближайшим образом, метрического) «внебытия».

(Само привлечение слова «синкопа» для обозначения данного феномена – реплики в другом времени и на другом смысловом регистре, введенной

внутри перфекции, обываемой и формуемой извне – выдающееся терминологическое достижение *Arg Nova*. Вокально-полифоническая «синкопа» коренным образом адекватна обоим позднеантичным значениям этого слова – «обморок» и грамматическая «элиминация» – вопреки тому, что структурно музыкальная синкопа грамматической *противоположна*. В каждом из двух значений «синкопы» полифоническая синкопа находит фундаментальную характеристику своего сущностно-музыкального смысла и содержания, а тем самым и со своей стороны выявляет взаимную корреляцию обоих значений, восполняя их собой до органического триединства. Мы будем говорить об этом в своем месте.)

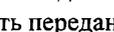
Смещения речи на другой регистр времени и метра оказались уместны только и именно в связи с интонативной природой вокально-полифонического стиля – ни хоральная, ни гомофонно-гармоническая интонативность не знают аналогичных явлений (речь идет, понятно, о систематических, стилистически-укорененных и необходимых явлениях, а не о частных явлениях в связи с определенным заданием содержательного плана).

Конкретных эстетических, стилистических, интонативно-метрических механизмов вокально-полифонической синкопы мы здесь касаться не можем. В рукописях XIV–1-й половины XV в.в. («черная» мензуральная нотация) синкопический рисунок передается посредством точек – *punctus syncopationis*, или *demonstrationis*. По своему исходному значению, такая точка запрещает усечение («имперфекцию») или расширение («альтерацию») предшествующего ей звука и таким образом вынуждает к синкопическому чтению данного речевого отрезка. В этом способе записи – записи *не самой синкопы, а запретов на уклонение от нее* – отложилась эстетически-принудительная природа данной синкопы; эстетическое сознание «не хочет» уходить в синкопу, «цепляется за жизнь». В наиболее распространенном случае, когда точки следовали за двумя звуками подряд, запрещая имперфекцию первого и альтерацию второго – например, ♣♦.♦♦.♦♦ (♣♣♣♣♣♣) – их обычно рисовали, сводя почти вплотную вокруг второго звука (♣♦.♦♦.♦♦), фиксируя речевой момент сдвига в синкопическую коллизию, *смещение* в иной план эстетического сознания, времени и метра.

(В одной из ранних работ, содержащих описание синкопы, *Philippi de Vitriaco liber musicalim* – XIV в., авторство Ф. де Витри ложное – вместо «синкопа» используется именно термин «*transpositio*»¹. Данный термин для обозначения синкопы сохраняется параллельно основному и в дальнейшем. Он фигурирует в «Анониме Келнера» – трактате конца XIV века, изданном Р.А. Келлером (1957), и в «Анониме из Бреслау» – трактате XV века, изданном И. Вольфом (1918).

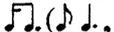
Постепенно сдвоенные точки получили себеодвлеющий смысл, связанный с синкопическим речевым сдвигом, как таковым – причем местоположе-

¹CS, III, 44в.

ние сдвига было, до известных пределов, вопросом интерпретации – без обязательного точного значения каждой точки в отдельности. Например, тот же рисунок  мог быть передан записью (). И. Вольф называет такие точки Punkt-Raag, трактуя их как цельную графическую символику синкопы¹.

Вообще для вокально-полифонической эпохи содержание термина «синкопа» не ограничено конкретным структурным феноменом, предшественником гомофонно-гармонической синкопы. «Синкопа» здесь – интуитивное обозначение принципиальной тенденции в вокально-полифоническом формировании («драматической» тенденции), вторгающейся в основную, «эпический» статус формы, унаследованный от хорала (впоследствии мы будем говорить о категориях «эпической» и «драматической» формы подробно). Поэтому «синкопой» назывались также явления, технически чуждые «собственно синкопе», но родственные ей по этому общему эстетическому (метрическому) смыслу. «Сунсора» (а также «tractus», «traup», «traupour») называлось соединение голосов с разной мензурацией (анонимный трактат середины XIV века *De musica antiqua et nova*, cap. VIII²; *Tractatus de diversis figuris* (cap. VIII) Ф. де Казерты, 2-я половина XIV в.³). Анонимный автор *Compendium cantus figurati* (рукопись 1471 г.) называет «syncopatio» технику диминуирования – исполнения длительностями в полтора или в два раза меньше записанных (cap. XI⁴).

6. Неакцентная метрическая стоимость в «венгерском ритме»

«Венгерским» (также «ломбардским» и «шотландским») ритмом называют формулы вида . В европейской музыке конца XVIII–XIX в.в. они изредка встречаются у венских классиков и периодически – в «венгерских» композициях Листа (рапсодии, Фантазия на венгерские народные мелодии, Венгерская праздничная песня, кантата «Венгрия, 1848»). Однако, это две *разные* сферы обитания данной формулы, и их следует рассмотреть отдельно.

Венгерский ритм у венских классиков.

Образцы у Моцарта (пример «а» – из сонаты для фортепиано *Es dur*, К. 282, «б» – из сонаты для ф-но *C dur*, К. 309):

¹ J. Wolf. *Handbuch der Notationskunde*. Leipzig, 1913. Т. 1. S. 343.

² CS, III, 354a.

³ *Ibid.*, 123b.

⁴ *Ibid.*, 483b.

14a

Minuetto II. (♩=120).

14б

Allegro con spirito (♩=144).

Известный образец у Бетховена – в теме Траурного марша из 3-й симфонии.

Заметим условия, в которых возникает здесь данная фигура: а) вся фигура размещается в пределах одной доли времени (в Траурном марше – в пределах полудоли); б) пульсация, осложняемая этой фигурой, либо вовсе не прекращается (в образцах Моцарта, где она сохраняется в альбертиевых фигурациях), либо сразу восстанавливается (см. в Траурном марше басовый преддыкт к сильной доле 4-го такта); в) во всех случаях наличие этой фигуры не меняет нормативного синтаксиса: речь по-прежнему складывается из ямбических мотивов, попарно объединенных в ямбические фразы и далее – в предложения и квадратные периоды; г) в тех случаях, когда фигура приходится на *слабую* долю (пример 14б и тема Траурного марша), ее строение не препятствует ей – взятой в целом, но также и ее второму, длительному звуку в отдельности – ямбически тяготеет к следующей сильной или относительно сильной доле.

Указанные моменты означают, что данная фигура даже мимолетно не покушается здесь на метрические основы стиля, а возникает игровым изощрением – внутридолевой синкопой (♩♩♩), «осечкой» формирующего эффекта на сильной доле или субдоле, сейчас же или одновременно компенсируемой. «Выпрямление» данной фигуры в образцах примера 14 (замена ♩. на ♩♩ или обращение ее в пунктир ♩♩ в Траурном марше не только не ведут к бессмыслице, но напротив, указывают тот первообраз, вне соотнесения с которым авторский образец как бы даже не существует. Если искать стилистическую необходимость этой фигуры в данном ее толковании, то не в гомофонно-гармоническом стиле в целом, а в особенностях переходной фазы – галантной эпохи и раннего классицизма (поэтому у Моцарта ее легче встретить, чем у Бетховена, а у Бетховена – легче, чем у Шуберта).

Неслучайно И.-И. Кванц датирует становление «ломбардской манеры» только 1722 годом («Школа игры на поперечной флейте», 1753), хотя сам же говорит о ее народном шотландском происхождении и хотя в профессиональной европейской практике образцы таких фигур известны, во всяком случае, с последней четверти XVI века (в единичных случаях – и намного раньше): музыкальное самосознание середины XVIII века различало, что только в новых условиях галантной эпохи колорирование метроритма ломбардской фигурой стало *стилистически-принципиальным* штрихом, что здесь впервые оно уже не сводится к сумме конкретных образцов и к индивидуальным обстоятельствам композиторской работы (Г. Перселл), а занимает свое место в *системе* музыкальной речи и должно быть вменено музыкальному стилю эпохи в целом¹.

Иное положение вещей находим, обращаясь к данной формуле у Листа (венгерская рапсодия № 1):

46

Lento quasi Recitativo.



То же суммарное испытание данной формулы ее выпрямлением или заменой на пунктир, которое в образцах Моцарта и Бетховена обнаруживает ее вторичную и местную функциональность, здесь доказывает ее первично-необходимую функциональность: лишенная этого ритма, линия примера 16 утрачивает смысл. Здесь налицо не компромиссный эффект синкопы, а такая коренная инородность метрического режима, которая требует для своего уяснения выхода за пределы классической и даже всей европейской интонационности. Несколько слов поэтому о происхождении данной фигуры у Листа.

¹ Ломбардская фигура распространяется, даже бурно, в восходящей инструментальной – особенно скрипичной – литературе раннего барокко. Известный образец, с перечнем в «половинном» кадансе, – в пьесе 20-летнего Бьяджо Марини, Vendramino Balletto (сборник Affetti musicali, op. 1, 1617 г.):

45

Б. Барток и З. Кодай, рассматривая напевы вербункоша, отмечают, что в их стилистике не имеет корней в старой народной музыке, будучи привнесено культурой Нового времени. «Венгерская гамма», мелодические ходы на септиму и большую сексту, семиступенная диатоника (вместо пентатоники с вспомогательными ступенями), повторение начальных построений в конце («репризность») – все это в разной степени оказалось лишенным древних корней. Но «венгерского ритма» пересмотр не коснулся. Наоборот, Барток среди считанных примет старой крестьянской песни называет пентатонику и ритмические фигуры ♪.♪ , ♪.♪ , ♪♪ . Кодай¹ приводит два случая усвоения венгерской деревней чужих песен. В одном случае это была венгерская авторская песня, сочиненная в 1877 году, а в 1921 году записанная Кодаем в селе Толмач. В народной транскрипции песня заметно упростилась – исчез скачок на септиму, уменьшенная квинта заменилась чистой квартой, упростилась конструкция – но из семи фигур ♪♪ оригинала четыре – сохранились. В другом случае была усвоена немецкая 8-тактная мелодия. При ее записи в селе Киде в ней оказалось пять фигур ♪.♪ (в том числе, в окончании каждого двутакта) и одна фигура ♪♪ .

К какому истоку возводят Барток и Кодай народную венгерскую песню и вместе с ней – данную ритмическую фигуру? К культуре кочевых азиатских племен. Барток: «...старинная венгерская песенная сокровищница действительно азиатского, татаро-тюркского происхождения»². Кодай: «Венгрия является сейчас самым пограничным ответвлением той имеющей тысячелетнюю давность великой азиатской музыкальной культуры, которая оставила глубокий след в душах различных народностей, живущих на огромной территории от Китая через Среднюю Азию до Черного моря»³.

Имея в виду эту генеалогию, присмотримся к венгерской ритмической фигуре в ее собственной среде. Вот архаический напев⁴:



¹ З. Кодай. Венгерская народная музыка. Будапешт, 1961.

² Б. Барток. Народная музыка Венгрии и соседних народов, с. 32. М., 1966.

³ Венгерская народная музыка, с. 60.

⁴ Там же, с. 29.

Одного взгляда достаточно, чтобы понять, что речь идет об интонативности, совсем непохожей на европейскую. Тоны обладают здесь иной сущностной метафорикой, сколько-нибудь полноценное уяснение которой не может быть нашей задачей. Но в частности то именно свойство тона, которое дало жизнь фигуре венгерского ритма, поскольку исторически оно оказалось привито к стволу европейской интонационности и многократно «произнесено» в ее контексте, мы уяснить можем. Это – *упругость* тона. Музыкальная культура Европы не числит упругость среди коренных свойств тона. Ее тон основан на свойстве *массы*, понятой прежде всего как *тяжесть*, и продуцированная тяжестью *высота* – по естественному порядку вещей, такой именно тон сформировала оседлая земледельческая государственность Европы – тогда как культура кочевых народов Азии (позднее частично переселившихся в Европу) сформировала тон, который среди определяющих его свойств числит упругость.

Тем не менее, периферически и по-разному, тоновая упругость повторим, демонстративно актуализуется, на известных этапах, и в европейской музыкальной культуре, где ее проводниками становятся, раньше всего, струнные инструменты, щипковые главным образом. Упругость струны, возбуждаемая и осязаемая пальцами исполнителя, превращала данные инструменты в посредников двух культур, прививала европейской культуре (по своим, на каждом этапе, мотивам) упругость как побочный, но яркий и «свободолюбивый» ингредиент тоновой метафорики и доносила до европейского музыкального сознания дыхание музыкальных сил архаической кочевой культуры.

Наметим контуры этого большого сюжета «взаимоотношений» европейского музыкального тона с сущностной метафорой упругости.

Знакомство с восточными культурами и воздействия их – в частности, воздействия тоновой упругости – налицо в европейской культуре издавна. Собственно говоря – с самого начала. Любимыми инструментами трубадуров были виола, арфа и кифара, все три – струнные, из них два – щипковые. Г. де Машо в «Падении Александрии» говорит: «Лютни, гитары цыган, кифары, / Всюду звучащие в тавернах», а через четверть века Дж. Чосер в «Кентерберийских рассказах» описывает «компанию повес» во Фландрии: день и ночь они веселятся в злчных местах под звуки «лютней, арф и кифар» (Рассказ продавца индulgенций), все – щипковые инструменты. Фигура ломбардского ритма (*alla zorra*) в середине XIV века встречается в итальянском мадригале.

До известного времени, однако, – а именно, пока профессионализованный европейский музыкальный тон определяется *прямым* господством мета-

фор телесно-оформленной массы и тяжести – тоновая упругость остается на третьих и четвертых ролях. Впервые она актуализуется на магистрали европейской музыкальной истории в XVI веке – в преддверии гомофонно-гармонической эпохи. (Тогда же, конечно, достигает вершины и искусство *изготовления* щипковых инструментов – болонская школа лютневых мастеров, главным образом, в 1-й половине XVI века.)

В этот период бытовая инструментальная музыка для лютни, *viñuel'ы* de mano, гитары, клавирных щипковых, апеллируя к упругости тона, в резком полупрофессиональном прозрении предугадывает европейской культуре будущую музыкальную эпоху – эпоху *диалектически-двусмысленной* культивации массы и тяжести в тоне. Репертуар сборников О. Петруччи (начиная с пяти лютневых сборников 1507-1511 г.г.), П. Атеньяна (начиная с *Chansons nouvelles* 1528 года), Т. Сузато, А. Леруа, П. Фалеза (во второй половине века), итальянские лютневые ричеркары, транскрипции и танцы (начиная с Ф. Спиначино и в особенности у Франческо Миланского и его многочисленных последователей), фантазии Л. Милана и М. де Фуэялана, вариации Э. де Вальдерабано и Д. Пизадора, фантазии и *tientos* А. де Мудара, анонимные английские пьесы для клавесина, французские (А. де Рипп, Г. Морлей) и немецкие лютневые песни и танцы расходятся по Европе, остро контрапунктируя работам мастеров вокальной полифонии. Франческо Миланский публикуется во Франции и Нидерландах, венгр Валентин Бакфарк – в Лионе, Кракове, Париже, Антверпене. Во Флоренции, в музыкальных «интермедиях» праздничных театральных представлений роль щипковых инструментов на протяжении второй половины века растет наглядно: в 1518, 39, 48 г.г. документы называют щипковый инструмент только для одной интермедии и только лютню, в 1565 г. лютня участвует уже в нескольких интермедиях, а в 1589 г. *каждая* интермедия требует по крайней мере одного щипкового инструмента, и, кроме лютни, названа арфа¹. В середине века падуанец Антонио Рота становится богачом, давая уроки игры на лютне.

В 40-х г.г. вспыхивает и длится полвека популярность и других щипковых – арфы, кифары, цитры (ричеркары, токкаты, танцы, свободные импровизации). В 1565 г. А. Леруа публикует школу игры на цитре. В Испании предпочтение щипковых струнных – смычковым протекает так остро, что Диего Ортиц, с его приверженностью виолам (*Trattado de glosas*, Rome, 1553), оказывается, можно сказать, в оппозиции к отечественной культуре: он и сам работает большую часть жизни в Италии, и ни один испанский источник XVI века его не цитирует.

Со второй половины 80-х г.г. открывается тридцатилетняя полоса подведения итогов. Э. Адриенсен, С. Веровио, Дж. А. Терци, А. Денс, И. Руде,

¹ Н.М. Brown. Sixteenth century instrumentation: the music for the florentine intermedii, p. 27–28. – *Musicological studies and documents*, vol. 30. Rome, 1973.

Г. Фурман составляют и в разных городах (Антверпен, Рим, Венеция) публикуют антологии лютового репертуара, среди которых выделяется *Thesaurus Harmonicus* Жана-Батиста Безара – 10-томная лютовая энциклопедия (403 пьесы двадцати одного композитора), изданная в Кельне (1603).

(Из конкретных структур интонирования, апеллирующих к упругости тона и в этой связи актуализованных XVI веком – прежде всего, на струнных и прежде всего, на лютне – назовем *тремоло*. Разработка упругости посредством звуковой релетиции известна в европейской культуре, на периферических и/или мимолетных ролях, во все периоды. Грегорианский хорал кодифицирует ее в «строфических» невмах. Но трепет культурно-исторической актуальности впервые одушевляет тремоло как раз сейчас, с началом XVI века. И на протяжении ста лет, от «*tremolo s'un tasto solo*» в лютовом сборнике В. Капиролы, 1517 года, до «*ein Zittern der Stimme ober einer Noten*» в III томе *Syntagma musicum* М. Преториуса, 1618 года, тремоло, как и трель, постоянно фигурирует в инструментальных композициях, у Монтеверди – и в вокале, и в теоретических рассуждениях.)

Исполнив свою историческую роль, культура щипковых инструментов в дальнейшем уходит в тень: XVII век открывает систематическое профессиональное становление нового (гомофонно-гармонического) стиля, культивирующего преодоление тяжести тона – последнего большого стиля европейской музыки – и «произвольное» (не имеющее корневой системы в социокультурной действительности) преодоление тяжести – упругостью становится неактуальным и «сомнительным».

Прежние (шестиструнные) щипковые вытесняются пятиструнной «испанской» гитарой. Уже во втором десятилетии XVII века М. Преториус называет эту последнюю инструментом проходимцев (*saltimbanchi*), которые «бренчат на ней, распевая свои *Villanellen* и прочие дурацкие песни». Не так резко, но сходно по существу отзывается на десять лет позже просвещенный любитель Винченцо Джустиниани: испанская гитара «вошла в моду по всей Италии, в Неаполе особенно, как будто сговорившись с теорбой изгнать лютню совсем. И они очень могут преуспеть в этом – ведь вытеснила же испанская мода в одежде все прочие моды.»¹ Еще через несколько лет (в 30-х г.г.) Пьер Трише, гуманистически образованный и разносторонний правовед бордосского парламента (автор двух трагедий, двухтомного собрания эпиграмм и работы о ведовстве, коллекционер гравюр и музыкальных инструментов), в «Трактате о музыкальных инструментах» называет увлечение своих соотечественников (особенно соотечественниц) испанской гитарой – «обезьянничаньем»².

(Пятиструнная гитара и в самой Испании появляется не многим раньше, в конце XVI века, в инструментальных аккомпанементах к новым популярным

¹ *Musica disciplina*, vol. 15 (1961), p. 209.

² P. Trichet. *Traité des instruments de musique* (ed F. Lesure). Neuilly-sur-Seine, 1957.

танцам – сарабанде, чаконе, – и в начале XVII века распространяется в Италию, где и создаются первые табулатуры для этого инструмента¹.)

В XVII–XVIII в.в. пятиструнная гитара берет на себя задачу схематической адаптации тоновой упругости к новым стилистическим условиям, отгеснив все прочие щипковые инструменты, но этот гитарный репертуар уже представляет собой музыкально-эстетическую провинцию своего времени. На профессиональной магистральной тоновой упругости фигурирует теперь лишь в порядке мгновенных (но принципиальных) «бликов». Лежащее в природе упругости прямолинейно-бравурное («недиалектическое») возобладание над тяжестью тона обусловило неуместность систематической проработки ее в данную эпоху. Вместе с тем, моментальный «укол» тоновой упругости оказывается по-своему ценен – как внезапная, вуалированная игровым тоном «догадка» о подспудном генеральном содержании эпохи.

На пересечении указанных тенденций и возникают образцы венгерского ритма у Моцарта, Бетховена и их предшественников (Н. Йоммелли, Дж. Коччи). Было бы неверно, следовательно, отрицать всякую связь таких образцов с венгеро-цыганскими прообразами. Речь должна идти только о том, как далеко заходит здесь ассимиляция данного ритма в контекст собственно европейской традиции – так далеко, что прямые образцы вербункоша у венских классиков² фигур венгерского ритма как раз *не содержат*. Положение данной фигуры в эстетике рококо и классицизма – иное: здесь это, так сказать, не «венгерская», а «ломбардская» (европеизованная) фигура (независимо от конкретных образцов, на которых конкретный композитор знакомился с ней), именно «подобие хромоты» (*alla zoppa, à la boiteuse*), стилистическая пряность, сугубо переходящая, а не иноевропейская национальная повадка, в своем контексте – нормативная. В этом отношении красноречиво упомянутое рондо из концерта Моцарта: рефрен рондо такую фигуру – трактованную сходно с образцами примера 14 – содержит, самый же «венгерский» эпизод – нет.

Новая актуализация тоновой упругости обозначается к середине XIX века (среди ранних предвестий: песни Вебера с аккомпанементом для шестиструнной, «немецкой», гитары) – в контексте романтического изощрения гомофонно-гармонического стиля, как один из показателей грядущего перерождения и завершения всей эпохи. Это и есть общестилистический контекст «венгерских» интересов музыкальной Европы данного времени, в частности, Листа.

¹ Самое раннее из известных изданий: *Nuova inventione d'intavolatura* Джироламо Монтесардо (Флоренция, 1606).

² «Венгерское рондо» в фортепианном трио Гайдна, *G dur*; эпизод *a moll* в финальном рондо скрипичного концерта Моцарта № 5, *A dur*; центральный эпизод (*g moll*) в финале 3-й симфонии и тема побочной партии в финале 7-й симфонии Бетховена; Венгерский дивертисмент для ф-но в 4 руки, соч. 54, и Венгерский марш (*Moment musical* № 3, соч. 94) у Шуберта.

Чтобы привить тоновую упругость развитому гомофонно-гармоническому многоголосию середины XIX века, Лист обращается к фортепиано. Переходя к анализу листовских образцов, надо прежде всего сказать, что упругость тона, транспонированная в контекст европейской музыки и реализованная в упругости струны, отнюдь не совпадает с упругостью архаического музыкального тона, буквализует и «выпрямляет» эту последнюю, уже поскольку архаическая упругость была *не инструментальной, а вокальной*. «Венгерский народ не очень любит музыкальные инструменты... Инструментальная музыка венгерского народа в сравнении с богатством его вокальной музыки кажется скудной»¹. Образец примера 17 ясно указывает – и сложное, характерное богатство упругих сил в их первоначальной среде, и то, что богатство это не могло быть ассимилировано в европейскую культуру без его инструментального упрощения.

(Современные авторы говорят, что «Лист и Брамс, оба ошибочно приняли образцы распространенного в музыке венгерских цыган оцыганенного чардаша за подлинные напевы венгерской народной музыки»². Но с подлинными венгерскими напевами, как с таковыми, композитору *гомофонно-гармонической эпохи* нечего было делать: характеристики (метафорические компоненты) гомофонно-гармонического музыкального тона слишком неадекватны характеристикам музыкального тона аутентической народной культуры Венгрии. Поэтому, заблуждаясь ли, сознательно или инстинктивно, оба композитора поступали так, как только могли и должны были поступить.)

Только упрощение открыло европейскому музыкальному сознанию доступ к сущностной упругости тона, но отчасти и обескровило ее, а соответственно – и буквализовало ее воздействие на формы речи. Все же, и в таком виде это воздействие у Листа разительно превосходит то, что мы наблюдали в образцах Моцарта и Бетховена.

Более пристальное знакомство с речью примера 17 позволяет заключить, что еще одним (наряду с упругостью) сущностным компонентом тона является здесь масса тона в ее *текучих* свойствах и формах. Многочисленные *последствия* (записанные в примере 17 в виде *nachschlag*'ов, но с классическим *nachschlag*'ом имеющие мало общего) говорят в этом отношении сами за себя. Атака массивно-текучего тона приводит в движение его слои, которые распространяются на смежные звуковые участки, лишь постепенно

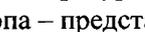
¹ Венгерская народная музыка, с. 122. Также на с. 131: «народ играет преимущественно песни, которые в других случаях поются с текстом».

² F. Harrison, J. Rimmer. *European musical instruments*, p. 62. – London, 1964.

тормозясь и затихая. В наружно-структурном плане, последствие *сокращения* длительность основного тона: тон стремится перетекать в смежные тоны. Напротив, *преддействия* (записанные в примере 17 *vorschlag'*ами), как выражение кристалличности массы в тоне, повышают длительность основного тона (стремление продемонстрировать телесно-звуковую оформленность тона). В примере 17 из девяти случаев последствия в восьми главный тон – восьмая и в одном – шестнадцатая, а в двух случаях преддействия главный тон – четверть. Заслуживает всяческого внимания феномен тона, организуемого *и пред-, и последствием*, как своеобразный узел ведущих интонативных моментов. Один из таких тонов завершает напев.

Вернемся к примеру 16. Жизненно-важная функциональность фигуры . ощутима здесь непосредственно – мы уже говорили, что ее выпрямление () упраздняет музыкально-эстетическое качество данной линии. Как эта новая функциональность выражена в структуре речи?

1. Ударная атака первого звука фигуры постоянно стимулируется предшествующим пунктиром и нисходящим мелодическим разбегом – ни того, ни другого не было в образцах Моцарта и Бетховена. 2. Самый этот звук обнаруживает способность к еще большей краткости (), которая уже выводит его за пределы правильной пульсационности, хотя бы потенциально продуцируемой данной речью. 3. пульсация, нарушаемая данной фигурой, никакими иными факторами не восстанавливается, т.к. на деле *нарушения нет* – здесь эта фигура является нормой. 4. Этим же объясняется и нерегулярность появления данной фигуры (сначала – с интервалом в три четверти, потом – в одну четверть, потом – подряд) и особенно – паузирование после начальной фигуры как декларация ее себедовлеющего характера. Данная фигура, таким образом, не размещается в объективированном и упорядоченном времени, ее контролирующем, наоборот, она восстает против всякого времени, навязываемого ей извне, стремится формировать собственное, неотчужденное от нее время.

Такая фигура уже не может быть истолкована как внутридолевая синкопа – представление о двойной синкопе () было бы здесь чистым умозрением. Как же понимать эту фигуру в отношении метра? – Как сложенную из двух разнородных метрических стоимостей, *ни одна* из которых не является акцентной. Метр в первом тоне связан, как и в акценте, со звуковым ударом, но поскольку удар этот совершается в условиях преобладания упругости тона, а не его тяжести, в нем отсутствует тот потенциал формы (результат обуздания

падающей массы), который делает акцент притягательным центром, ядром мотива и побуждает увеличивать его длительность. Здесь удар ведет к резкому отражению. Импульс удара упруго передается следующему тону, призванному его обуздать. Этот второй тон фигуры наливается переданным ему движением, растягивается (притом он вовсе *не тяжел*, растяжение совершается по всем направлениям пространства почти равноправно, с некоторым преобладанием восходящего расширения над нисходящим), активность интонирования в нем заметно *растет со временем*, до самого последнего момента,

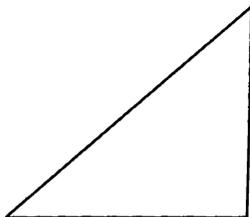


Рис. 4

отнюдь не напоминая метрический рисунок в протянутом звуке синкопы (рис. 2). Эффект формы и заключается здесь в обработке этого разбухающего упругого тона, в том, чтобы гибко свести разбухание на нет. Вся двузвучная процедура дает, своего рода, «звуковую джигитовку»: удар, упругое отражение и инерция отраженного движения, в артистически-игровом тоне распространяющая второй тон (также упругий) и в нем затихающая. Две метрические стоимости фигуры не подлежат субординации (количественному сравнению), будучи разнородными. Синтаксическое единство фигуры обусловлено координацией стоимостей: вторая по своему смысловому качеству отвечает первой.

У венских классиков (в серенадах Моцарта, например) образцы венгерского ритма в партиях струнных инструментов записаны на один смычок (легато), а в подлинных образцах вербункоша (как и в шотландских танцах) – раздельным смычком, вверх-вниз. Штрих классицизма выражает *субдолевую* (внутридольную) природу данной коллизии, не вносящей здесь принципиального осложнения в метрический режим речи, а народный штрих утверждает *междольную* природу коллизии, качественный контраст двух неакцентных метрических стоимостей вневропейского корня.

Итак, в отличие от венского классицизма, в образцах Листа мы имеем дело не с мимолетным «усугублением» речевого контекста, а

с культивацией упругости как сущностного свойства тона. В этих условиях упругость становится активным фактором формы, порождая вслед за особенными метрическими стоимостями и особенные речевые структуры.

Рассмотрим 12-тактовый период из той же 1-й Рапсодии:

18

Andantino

И здесь как в примере 16, можно видеть, как прорастание упругости в классический музыкальный тон ставит под удар основное свойство классического метра, согласно которому метрическим достоинством обладают не тоны, а доли времени. Как, вместе с тем, проблематичной становится синкопическая природа фигур венгерского ритма и возникают метрические стоимости, не знающие ни номенклатуры, ни прецедента в классической стилистике. Но, не останавливаясь на данных явлениях, уже иллюстрированных, обратимся к форме периода в целом.

Вспоминая, что венгерский ритм у Моцарта и Бетховена *не препятствовал сохранению квадратности*, спросим: с чем связана неквадратность данного 12-такта? Попробуем вернуть верхнему голосу квадратные пропорции. Это без труда удастся:

19

Шеститактным предложениям Листа отвечают четырехтактные предложения данной схемы. Чем же возбуждены у Листа двутактные расширения каждого предложения? – Обращением к упругим силам в тоне и ответными реакциями классической речевой системы, в контексте которой совершается это обращение. Схема примера 19 подразумевает, что сильные доли во всех тактах – акцентные,

что они овладевают тяжестью тона и вследствие этого, во-первых, порождают мотив, а во-вторых, принципиально способны обеспечить инерцию восходящего продвижения. У Листа мелодические звуки на сильных долях начальных тактов, f^2 и as^2 , не вполне акцентны – вместе со всей фактурой речи они в чувствительной степени отданы во власть упругих сил. В результате, звук f^2 не вполне способен служить ядром мотива: в нем происходят возбуждение упругих сил, но нет овладения ими, их оформления – последнее совершается в длительном as^2 второго такта, и таким образом намечается движение двутактами, отсутствующее в примере 19. Далее. Упругие коллизии в f^2 и as^2 , поскольку они, не овладевая тяжестью тона, не дают развиться восходящей инерции, получают себедовлекуще-статичный («восточный») характер. Вследствие этого, к концу 2-го такта восходящий импульс иссякает, и 3-й такт начинается тем же as^2 , который звучал во 2-м такте, в отличие от прямого восхождения к b^2 в примере 19. Таковы предпосылки первого расширения: такту 1 примера 19 отвечают т.т. 1-2 примера 18. Второе расширение совершается в т.т. 5-6 примера 18 – вместе они отвечают такту 4 примера 19. Ближайшим образом, это расширение обусловлено потребностью продолжить двутактное синтаксическое строение речи, сложить предложение из целого числа ямбических ячеек высшего порядка (т.т. 1-2 плюс т.т. 3-4 плюс т.т. 5-6). Но эту общестилистическую потребность гомофонно-гармонической речи Лист здесь же переориентирует, сращивая с задачей культивации упругих сил, именно – с задачей отметить завершение формы (предложения) торжеством данных сил: в такте 5 тон es^2 дважды по-разному «пробуется на упругость», а заключительный упругий эффект на es^2 6-го такта черпает свою эффективность в нормах классической стилистики, поскольку он приходится на сильную долю сильного такта и с двумя предшествующими es^2 образует суммирование – отчетливый образец сращения двух интонационных систем.

В окончаниях обоих предложений примера 18 упругость тона заявляет о себе также и вне формулы венгерского ритма (в частности, *vorschlag*'ами на *слабых* долях 5-го и 11-го т.т.). Это распространение упругости за пределы одной структурной формы совершается неизбежно: там, где упругость утверждает себя, хотя бы частично, на правах сущностного ингредиента в тоне, ее активность становится повсеместной и перестраивает изнутри *все* речевые структуры – тонально-гармонические, метроритмические, синтаксические. В Вен-

герских рапсодиях нет ни одного момента речи, который не был бы перестроен, более или менее явно, присутствием тоновой упругости.

Рассмотренные материалы принадлежат, так или иначе, истории ассимиляции *иноевропейской* тоновой упругости в европейскую интонативную среду. Но независимо от внешних воздействий, европейская культура на всем протяжении, начиная с хорала, «знает» об упругости тона и сама, не может не знать, будучи основана на понимании тона как звукового *тела*. В этих явлениях «собственного» претворения тоновой упругости – вне венгерского ритма, понятно – метрические аномалии, пусть моментальные, также всегда налицо, ведь такой тон, сохраняя телесную оформленность, вместе с тем, «утрачивает тяжесть». В *классическом* стиле метрическая аномалия и в этих случаях означает осложнение акцентной природы метрической стоимости и равномерности метрической пульсации, но выраженное более деликатно и/или косвенно. Один образец:

2.0

Бетховен. Соната для фортепиано № 2, 1-й Адажио.

Rondo.
Gravioso. $\text{♩} = 112$.

Речь идет gis^1 на первой доле 2-го такта. После падения с e^3 – данный звук пружинит, чем и обусловлено его укорочение и стаккато. В любом исполнении, следующий gis^1 (на второй доле) появится с агогическим опозданием и оттенком планирующей мягкости (если же агогический нюанс отсутствует – что нетрудно себе представить у исполнителя 2-й половины нашего века – это всегда будет «умышленное» отсутствие, умышленное *по эстетическому результату*, и тем самым обнаруживающее неизбежность нюанса от противного). Как следствие, метрический рисунок 2-го такта осложняется: метрическая иерархия двух первых долей оказывается, до некоторой степени, проблематичной. Однако, здесь же берутся меры, чтобы эта активизация упругих сил не зашла слишком далеко. 1. Весь участок положен на фигурацию с правильной пульсацией метра; в частности, и упругий gis^1 контролируется метрически-«ортодоксальным» e^1 сопровождения. 2. Переход от 1-го такта ко 2-му утрировано ямбичен (четвертая доля 1-го такта стаккатируется, а первая доля 2-го – акцентируется, одновременно скрытый голос сопровождения, $cis^1 - h$, понижается), поэтому акцентность e^1 первой доли – глубока и сильно властвует на всем протяжении своей доли. 3. В гармоническом отношении первая доля 2-го такта отдана трезвучию доминанты, самый же gis^1 является введ-

ным тоном – таким образом, упругим силам предоставляется действовать в контексте автентического тяготения, эффективного блюстителя равномерной пульсации акцентного метра. 4. Эффект упругости возникает в заключение первой фразы, после чего вся вторая фраза изживает и компенсирует допущенную «вольность»: ее метрический режим неосложнен, и в ней утрируется как раз та норма, которую в первой фразе усложнила вспышка упругих сил – ямбическое строение фразы, преобладание четного такта над нечетным (отметим в этой связи: *vorschlag* и *sf* на сильной доле 4-го такта, переход от неустойчивой гармонии к устойчивой на грани 3-4 т.т., и здесь же, на этой грани, возвращение от «неправильной» структуры фигурации – восьмые, открывающие первую и третью доли, лежат выше соответствующих восьмых второй и четвертой долей – к правильной).

Как видим, венский классицизм строго контролирует упругие силы не только «инородного» происхождения, но и те, которые порождаются изнутри.

Глава 5. НЕУСТОЙЧИВОСТЬ И НАПРЯЖЕНИЕ

1. *Неустойчивость и напряжение.* – 2. *Неустойчивость.*
3. *Неустойчивость в классическом стиле.* – 3. *Напряжение.* –
4. *Рост напряжения с высотой.*

1. Неустойчивость и напряжение

Оба данных понятия выражают универсальные и сущностные чувствования европейской музыкальной культуры. Поэтому любой аппарат наблюдений над музыкальной интонационностью должен так или иначе усвоить их в себя. Для этого оба понятия должны быть осознаны и определены таким образом, который позволил бы им служить инструментом анализа разных историко-стилистических систем в их преемственности и антагонизме. Такова задача настоящей главы. Она аналогична той, которой мы занимались в предыдущей главе применительно к метру.

И напряжение, и неустойчивость говорят о *потребности в продолжении*, присутствующей в данном моменте музыкальной речи – в этом их сходство и универсальность. В любом срединном моменте речи налицо одно из них (именно, напряжение) или они оба. Вместе с тем, в границах их общего смысла напряжение и неустойчивость заметно разнятся. Мы убеждаемся в этом, наблюдая их основные проявления в *классическом* стиле.

Неустойчивость здесь наиболее выражена как *гармоническая* неустойчивость, ближайшим образом на участках гармонической функции *доминанты*, а напряжение связано всего отчетливей не с гармоническими функциями, а с *третью четвертью формы*, в гармонии же ему наиболее отвечает функция *субдоминанты*. Так, в нормативном периоде максимум неустойчивости – в заключительном кадансе, а максимум напряжения – в зоне «золотого сечения». В нормативном сонатном *allegro* максимум неустойчивости – в пре-

дыкте к репризе, а максимум напряжения – в субдоминантовой фазе разработки. В структуре дробления с замыканием максимум напряжения приходится на фазу дробления, а нормативная локализация максимальной неустойчивости – отсутствует. То же и в нормативном сонатно-симфоническом цикле: и здесь не приходится говорить об участках максимальной неустойчивости, а максимум напряжения, в цикле как целом, приходится на третью часть (фаза дробления – Менуэт, Скерцо, Вальс).

Таким образом, неустойчивость и напряжение не только не обязаны совмещаться в одном и том же моменте речи, но нередко избегают совмещения. Легко наблюдать, как один и тот же участок знаменует *ликвидацию* неустойчивости и *накопление* напряжения (Бетховен, соната для ф-п, D dur, соч. 10, ч. 2):

21

Largo e mesto. F. 60

The image shows a musical score for piano, measures 21 through 30. The tempo is marked 'Largo e mesto' and the dynamics are 'F. 60'. The score is written for two staves (treble and bass clef). Measures 1-6 show a sequence of chords and melodic lines. Measure 7 has a dynamic marking 'p'. Measure 8 has 'pp'. Measure 9 has 'p'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

В т.т. 4–5 дважды неустойчивая гармония разрешается в устойчивую (отклонение в *g moll*), а напряжение растет монотонно, в обоих случаях будучи в тонической гармонии *выше*, чем в предшествующей доминантовой. С другой стороны, вслед за кульминацией (7-й такт) и вплоть до заключительной тоники неустойчивость – растет, а напряжение – падает. Но и эта, обратная, зависимость напряжения с неустойчивостью не является необходимой: начальные такты примера 21 дают накопление неустойчивости (переход от тонической гармонии к субдоминантовой) и одновременный рост напряжения, а первая половина 7-го такта дает рост напряжения на *неизменном* уровне неустойчивости. В пределах их общего смысла, напряжение и неустойчивость выражают разные интонационные события и регулируются разными механизмами.

Сравнение неустойчивости с напряжением в более общем плане вновь обнаруживает рад антитез.

Неустойчивость – местное свойство речи, принципиально говоря – свойство *данного тона*. Напротив, напряжение в принципиальном смысле никогда не является свойством тона, а всегда – свойством *данной фазы* музыкальной речи, даже если, по условиям речи, в ней возникает отдельный тон, в котором напряжение данной речевой фазы высказывается с особой яркостью (кульминационный тон *f* в примере 21).

Как следствие, неустойчивость – явление *субсинтаксическое*, внутримотивное. Правда, неустойчивость нередко поглощает и мотив целиком (т.т. 3, 6, 7 примера 21), а в тех случаях, когда ее масштабы переступают известную границу, неустойчивость все более *перерождается в напряжение*. В развернутых доминантовых преддыхтах к репризе этот процесс протекает в границах классической системы, а в позднеромантической музыке (Вагнер) – и за счет растворения границ и перерождения интонационных основ стиля. (Неустойчивость в развернутых преддыхтах дана через органнй пункт доминанты, над которым сменяют друг друга иные, неустойчивые и устойчивые гармонии. Тем самым, гармоническая функция такого органного пункта является функцией «высшего порядка», и тем же порядком отмечена создаваемая им неустойчивость. Этот высший порядок неустойчивости и означает ее перерождение в напряжение.) Напряжение, напротив, не приурочено к определенным масштабам. Наименьшим масштабом для напряжения принципиально надо считать мотив, а наибольшим масштабом его действия будет только вся форма.

Неустойчивость, действуя в единственном субсинтаксическом масштабе, главным образом, *однородна по качеству* в данном стиле и поэтому может быть каталогизована. Так, в классическом стиле это преимущественно неустойчивость гармонического тяготения, автентического либо плагального. Напротив, напряжение, не будучи связано масштабами, разнородно по качеству и каталогизовано быть не может. Напряжение, которым отмечена кульминация периода, непохоже на напряжение в момент окончания Скерцо сонатно-симфонического цикла, хотя ту и другую потребность в продолжении мы одинаково называем «напряжением».

Однородность чувства неустойчивости и его неспособность распространяться до значительных масштабов связаны с тем, что неустойчивость это *эксцесс*, нарушение основного интонационного статуса данной речи (чему не противоречит ни необходимость неустойчивых моментов, ни их распространенность), тогда как напряжение

означает нормальное функционирование данной интонационной системы, отчего оно и покрывает, в разных своих формах, участки разной протяженности, и среди этих форм напряжения всегда имеется та, которой данное сочинение объято все, от начала до конца. В классической речи это различие неустойчивости и напряжения удобно видеть на двух способах укрупнения формы (ближайшим образом, периода): *расширении* прерванной каденцией и *дополнении*. Прерванная каденция означает несостоявшуюся ликвидацию неустойчивости, дополнение – несостоявшуюся ликвидацию напряжения. При этом, нормативная конструкция расширения заключается в повторении той же каденции с выправлением прерванного оборота в автентический. Этим и выражается понимание неустойчивости как эксцесса: не только должна быть достигнута устойчивость, но должен быть выправлен оборот, не сумевший снять неустойчивость, такой оборот «не имеет права на существование». Тогда как нормативное дополнение либо точно воспроизводит принципиальные моменты предшествующего каданса, либо обращается к новому кадансовому материалу – в обоих случаях основной каданс, не ликвидировавший напряжение, остается невыправленным, чем и признается законность состояния неизжитого напряжения.

Неустойчивость, будучи эксцессом, имеет своего антипода – устойчивость, и эти антиподы неравноправны: переход от неустойчивости к устойчивости имеет смысл *ликвидации* неустойчивости, но обратный переход не может иметь смысла ликвидации устойчивости. Напряжение, будучи нормой, антипода не имеет.

Порождением антитезы «устойчивость-неустойчивость» является антитеза высокой и низкой метрической стоимости: неустойчивость, принципиально говоря, сопровождается понижением метрической активности (шире – двусмысленными формами последней). Напряжение, наоборот, кристаллизует стадии и своего накопления, и своей разрядки на метрически активных тонах или, в смысле метра высшего порядка, целых участках. В примере 21 в начальных тактах скрытый голос (линия растущего напряжения) идет по относительно сильным тонам f^1 , g^1 . Ступенями растущего напряжения далее служат: относительно сильный g^1 4-го такта, сильный b^1 5-го такта, сильный e^2 6-го такта и относительно сильный f^2 7-го такта. Но и послекульминационный *спад* напряжения воплощен в *сильном* d^2 8-го такта, и итоговое падение напряжения, знаменующее целую форму, приходится на сильный тон (d^1 9-го такта).

Неустойчивость связана с динамикой *обратной* зависимостью: как норма, ликвидация неустойчивости сопровождается динамическим ростом (икт интонируется громче предыкта), а напряжение нормативно связано с динамикой *прямой* зависимостью: рост напряжения сопровождается ростом громкости.

(В примере 21 *cresc.* на грани 7-8 т.т. как будто противоречит этому последнему правилу: послекульминационный *спад* напряжения сопровождается динамическим *ростом*. В действительности, здесь нет этого противоречия, как видно уже из того, что данное *cresc.* имеет своим результатом *p*, и, таким образом, в целом динамический рисунок между кульминационным *f* и *d²* 8-го такта – нисходящий. *Cresc.* обусловлено здесь предшествующим кульминационным катарсисом, за которым наступает столь резкий спад интонационной активности – и мы принимаем и утрируем в себе этот спад как усугубляющий задним числом действенность кульминации – что на момент мы оказываемся за пределами даже минимально необходимой активности. В этих условиях, *cresc.* появляется как знак возвращения в минимальный речевой тонус. Это – не *cresc. в контексте*, речи, а *cresc. возвращения в контекст* речи.)

Напряжение принципиально независимо от неустойчивости, но любая неустойчивость так или иначе связана с напряжением – как его возбудитель или последствие или форма его осуществления.

Имея ввиду этот фактический материал, обратимся к определению обоих понятий.

2. Неустойчивость.

Неустойчивость в классическом стиле

Неустойчивость – это потребность в продолжении, обусловленная неактивностью данного интонирования.

Поскольку интонирование – это обнаружение сущностных метафор тона, в силу которых тон является участником данной интонационно-речевой системы (гл. 1), постольку неустойчивость – это неудовлетворенность музыкально-эстетического чувства оттого, что в данном тоне система метафорических свойств частично невыявлена, расстроена и не довлеет себе. Тон частично перестает быть тоном, над музыкальной речью нависает тень исчезновения, вызывающая эстетический протест. Поэтому неустойчивость это всегда речевой экссесс, призванный оттенить и обострить наличие метафорических

своих в тоне, их содержательность и потребность в них, и поэтому восстановление устойчивости должно следовать в скором времени. Неустойчивость, таким образом, – явление субсинтаксических масштабов, а в пределе (нередко достигаемом) – масштабов единичного тона. Неустойчивости свойственна известная *нетерпеливость* потребности продолжения и известная *прямолинейность* этой потребности. Но динамическая активность (громкость) ей несвойственна: будучи эксцессом, неустойчивость чуждается формального обнаружения и закрепления (исключениями могут быть длительные неустойчивости, которые перерастают в напряжение). Неустойчивость постоянно вспыхивает, гаснет и снова вспыхивает на поверхности музыкальной речи, она мобильна и краткотечна и в этом смысле – мелка.

Почему же неполноту выявления метафорических свойств тона называют «неустойчивостью»? Потому что *европейский* музыкальный тон это, раньше всего, тон телесной массивности и тяжести. Неполнота выявления метафорики *такого* тона обязательно предполагает ту или иную форму отвлечения от массы в нем, и эта немассивность коррелирует, в музыкально-эстетическом сознании, с неустойчивостью, поскольку они обе выражают себя в одном и том же – в отзывчивости к малым силовым воздействиям, в податливости к смещениям.

То, что именно «неустойчивость» оказалась отобрана в качестве коррелята ослаблению массы в тоне, имеет важный смысл. Коллизия устойчивости/неустойчивости – самая острая и характеристическая в мире телесно-двигательных самоощущений, поэтому привлечение ее коррелятом ослаблению массы выражает остроту потребности в удержании телесно-двигательной метафорики, остроту реакции на ослабление массы в тоне. Привлечение «неустойчивости» означает, что масса слабеет в тоне не вследствие *равнодушия* к ней, а вследствие специальных и напряженных взаимоотношений с массой – вследствие *пристрастия* к ней. Отсюда ясно, что неустойчивость актуальна лишь в тех стилях, в чьих музыкальных тонах актуальна масса, и масса, понятая, прежде всего, как тяжесть – ближайшим образом, в европейских стилях – а в тех, внеевропейских или «постевропейских», стилях, где масса в тоне второстепенна или отсутствует (или значительно искажена против своего реального прообраза), понятие неустойчивости, в самом деле, утрачивает актуальность и даже смысл. Композиторская практика 20-го века дает богатый спектр образцов этого рода.

Почему понятие «(не)устойчивости» – плоть от плоти телесно-двигательных метафор в тоне – формируется только в (классическую) эпоху *возобладания* над samozаконностью данных метафор в тоне?

Ближайший ответ дан в гл. 2: словарь обобщенных представлений о «массе», «тяжести» и всех производных представлений – среди них, об «устойчивости/неустойчивости» – принадлежит культуре Нового времени, а в предшествующие эпохи данные представления растворены в семантических характеристиках натуральных ладов, сегментов натурального звукоряда (*diapente*, *diatessaron*), гексахордов и т.п.

С другой стороны, действительное возобладание над телесно-двигательными метафорами в тоне, характеризующее классический стиль, предполагает, мы сказали, значительную активность самих этих метафор. Отсюда, стиль испытывает потребность и в лексике, обозначающей их необходимое и актуальное присутствие. Тематический «материал», музыкально-звуковое «движение», его «инерция», «устойчивость/неустойчивость» созвучий, «глубокий» каданс и т.п. лексика отвечает этой потребности.

Имеется и еще одна причина, эстетически даже наиболее принципиальная, но которую здесь мы можем только назвать, отложив ее изучение до последующих частей работы. «Неустойчивость» предполагает безусловную потребность в продолжении речи, безусловное *несебедовление* данного речевого момента, безусловную *связь* его с последующим моментом или моментами. «Неустойчивость» явно/неявно конституирует известный *формальный модус* речи, который мы назовем «драматическим» и который приходит к господству только в классическую эпоху, тогда как в вокальные эпохи господствует модус «эпического» формализма, несовместимый с *конституированием* фактора *необходимой* связности двух речевых моментов (в гл. 3 мы уже упоминали оппозицию эпического/драматического формализма).

Как согласуется данное определение неустойчивости с тем, что подразумевает под неустойчивостью практика и теория *классического* стиля? Они согласуются, но вследствие диалектической трактовки тоновой масса (масса культивируется ради ее преодоления), и неустойчивость культивируется здесь диалектически-двусмысленно, с богатством психических подстановок, так что ее коренной смысл едва ли возможно усмотреть, оставаясь в собственных границах классического стиля. Остановимся на этих механизмах классической неустойчивости.

Что неустойчивый звук классической речи это, в самом деле, звук, интонированный неактивно, речь уже шла (гл. 4). Хотя время интонирования неустойчивого звука отмечено здесь особой интонационной активностью (состоянием тяготения), рядом с которым интонирова-

ние последующего устоя кажется даже разрядкой, однако, активность этой неустойчивости принадлежит *не данному* (неустойчивому) звуку, а предощущению устоя, самый же неустой оказывается в известном небрежении, отчего он и интонируется, по основной норме, *тише* (громкая звучность мешала бы культивировать воображением предполагаемый устой; надо сказать, что в исполнительской практике *двадцатого* века одна из заметных тенденций – именно педалирование неустоя, в том числе и динамическое, но это – тенденция не классической стилистики, как таковой, а – *изошрения* ее: культура тяготений гармонической тональности так укоренена теперь в общественном музыкальном сознании, что активности предвосхищающего слышания устоя «требуется препятствия»; педалируя неустой, исполнитель XX века усугубленное обнаруживает непререкаемую власть гармонического тяготения). Это небрежение звуком неустойчивой гармонии в момент его интонирования обязательно имеет своим результатом известную атрофию массы в нем. Неустойчивый тон в классической речи это именно тон, утративший облик массивного тела, тон «воспаривший», превратившийся в бесплотную тень тона, исполненную активности quasi-психического стремления. Этот-то основной феномен снятия массы в тоне, притягательный и богатейшим образом культивированный, скрыл от музыкального сознания классической эпохи истинную роль тоновой массы.

Из общего определения неустойчивости следует, что неустойчивый звук это звук сниженной или двусмысленно осложненной метрической стоимости. Классическая речь создает видимость несогласия и с этим положением, сплошь и рядом совмещая звук неустойчивой гармонии с сильной долей такта. На деле, всякий такой эффект является временным нарушением нормы (стимулирующим потребность в норме), а именно, является деликатной и обращенной формой синкопы – более, чем синкопа распространенной, поскольку, в силу деликатности, эта форма более мобильна и не так радикальна по последствиям.

Действительно, в чем смысл синкопы? В том, что она искажает активность интонирования сильной доли, сводя *наружное* проявление активности почти к нулю (наружно продолжает длиться звук предыдущей слабой доли) и переводя эту активность во *внутренний* план: длящийся звук «садится» внутри нас в момент наступления сильной доли времени. Неустойчивая гармония на сильной доле времени дает тот же принципиальный результат искажения активности инто-

нирования этой доли, но механизм получения результата – обращен; *наружное* проявление активности – новый мелодический звук и даже новая гармоническая функция – налицо, а *внутренние* условия (стремление к последующему устою) отвлекают нас от данного звука, снижая активность его интонирования, его *реальную* метрическую стоимость. Поэтому сколько-нибудь систематическое совмещение неустойчивых гармоний с сильными долями ведет к активизации *тяжелых и легких тактов*, обымающих и нейтрализующих аномалии внутритактового метра. (В примере 21 т. 5, дающий совмещение сильной доли с устоем, тяжелее двух предыдущих тактов, с неустойчивой гармонией на сильных долях. Во втором предложении по той же причине т. 8 тяжелее т.т. 6, 7, а т. 9 тяжелее т. 8.)

По первоначальному смыслу «неустойчивости», неустойчивость в данном тоне, как явление телесно-двигательное, должна явиться результатом *предшествующего контекста*. Классическая неустойчивость, напротив, по видимости, независима от прошлого, связана с предощущением будущего. На деле, она и здесь порождается прошлым – знанием тоники, утвержденной ранее – но, сообразно с общей установкой классической эстетики на *овладение будущим* (равномерная тактовая метрика данной конкретной речи, «гарантированная» на все будущие моменты речи – ближайшее выражение этой установки), здесь прошлое опрокинуто в будущее: прошлое – уже данный устой – актуализуется как потребность его восстановления в будущем.

В самом понимании гармонического «тяготения» как «неустойчивости» выразилась склонность классической интонационности к взаимобменам и взаимоподменам пространственных и временных чувствований – склонность, обоюдно связанная с возможностью мгновенного и острого эффекта исчезновения массы в неустойчивом тоне. Ускоренное стремление во времени замещает ускоренное стремление в пространстве, и великая власть этой подмены воплощена в том общепривычном факте, что мы, не обинуясь, называем *неустойчивым* (вводный) тон, стремящийся *вверх*.

Однако, неверно думать, что эта подмена пространства – временем освобождает классическую музыкальную речь от всяких обязательств перед пространственно-двигательным правдоподобием того, что называют здесь неустойчивостью. Если бы этого правдоподобия не было вовсе, не было бы и того восстановления чувства массивно-

сти в интонировании последующего устоя, в котором заключается содержание классической акцентуации (гл. 4). Переживание неустойчивости и здесь обязательно содержит ощущение *падения*, но – *вне шкалы* (в гл. 4 мы говорили об этом), как следствие освобождения неустойчивого тона от массы и его воспарения в высоту, с которой музыкальное чувство устремляется вниз, в акцентированный тон устойчивой гармонии, где и совершается, наконец – восстановление тоновой массивности и ее формование. Это падение дает гармонической «неустойчивости» классического стиля вкус неустойчивости в собственном смысле.

3. Напряжение

В отличие от неустойчивости, напряжение не может быть определено в терминах музыкального тона и его свойств непосредственно. Это ясно из масштабов, на которые оно способно распространяться: музыкально-эстетическая активность такого рода, который позволяет сознать как целое сонатно-симфонический цикл, не может быть непосредственным порождением свойств тона, хотя и она должна восходить к тону в конечном счете.

Напряжение – это понятие, передающее перипетии формования, этапы борьбы за форму, за себедовление содержания. Всякое формование в данном стиле – всякая речь, просто говоря – начинается демонстрацией музыкального тона стиля, его возможностей, что касается его метафорических контактов с реальностью – метафорической транспозиции, осязания и охвата реальности. Постепенно этот начальный этап насыщения тона метафорической реальностью и накопления напряжений – иссякает и переходит в этап формования, где насыщенный тон призван самоудовлетворить в себе накопленные прообразы реальных коллизий, замкнуть их на них самих, реализовать художественную космогонию, не нуждающуюся ни в чем за пределами себя самой, и тем самым – исчерпать напряжение.

Такова схема. Практика, однако, вне сравнения превосходит схему, потому что экспозиция метафорической реальности (данная экспозиция налицо во всякой речи и постоянно, она есть нечто более общее и первичное, нежели экспозиция *тематического материала*, которая в европейской музыке характеристична, в сущности, только гомофонно-гармонической стилистике и хронологически примыкающим родственным явлениям) с последующим приведением ее к се-

бедовлению совершается одновременно во многих – говоря принципиально, бесчисленно многих – масштабах.

Так, если мы говорим, что всякий момент симфонического цикла является моментом в становлении известного *мотива*, известной объемлющей его *фразы*, известной *темы* (может быть, *периода*, а до того – одного из *предложений* периода), известного *раздела* данной части (экспозиция, разработка, вариация, рефрен), моментом самой *данной части*, наконец, моментом всего *цикла* и т.п., то этим перечнем, сколь угодно детализованным, мы все равно радикально огрубляем – уже тем, что дискретизируем – множество вложенных друг в друга формулирующих коллизий, которые пересекаются в данном моменте речи. Любой момент речи является узлом скрещения бесчисленных коллизий формования, в своей фазе своего жизненного цикла – каждая. Любой момент является экспозиционным, срединным и завершающим, тем и другим – одновременно во многих смыслах.

В этой связи, напряжение определяется как *мера неформованности*. Напряжение – предвосхищающая оценка усилий, потребных на формование данной коллизии, а вместе с тем и оценка уже совершенных усилий, приведших к ее неформованности. Не лишена оснований аналогия напряжения в музыкальной речи с напряженностью поля, например, электрического (с той работой, которую пришлось бы совершить над зарядом, чтобы перенести его из бесконечности – отсюда, где поле отсутствует – в данную точку поля). В сущности, эта неявная аналогия и обусловила одинаковое словоупотребление в музыке и естествознании: ведь и в музыке напряжение ощущается как работа интонационных сил на пути из эстетически-нейтрального пространства вне данной пьесы в данный пункт пьесы.

Каждый момент пьесы, будучи точкой пересечения многих формулирующих коллизий, совмещает в себе и отвечающие им напряжения, разных масштабов и разного качества, способные питать друг друга. Из них мы отчетливей сознаем напряжения, отвечающие меньшим масштабам, и неотчетливей – напряжения больших масштабов, но это касается только их *осознания* – продуцирование напряжений больших масштабов в соответственных стилистических условиях может быть не менее эффективным, и лишь оно дает жизнь большой форме.

(В особенности редко осознается – поскольку функционирует латентно и косвенно – напряжение *наибольших* масштабов. В частности – то, которое в классическую эпоху «отвечает» за судьбу сонат-

но-симфонического цикла *как целого*. Нормативный максимум этого напряжения – в зоне *третьей части* цикла: коллизии первых частей в большей мере поглощены сами собой, отчего и качество напряжения в них – иное, более непосредственное. «Пустяк», «танец», «каприз», «причуда», «механическая игрушка», «калейдоскоп», блики чувствительности или чувственности, в позднейших образцах – «демонизм», «гротеск» и проч. в менуэте, вальсе, скерцо, марше симфонического цикла суть межеумочно-остраненные маски этого предыктоного напряжения, своего рода, паузы и зияния, – глухой голос эстетической тревоги за судьбу цикла в свете памяти о первых частях и в виду предстоящего финала. Поэтому первый звук финала всегда – воздух и «вздых облегчения», наряду и вне зависимости от обстоятельств конкретного контекста: судьба цикла, так или иначе – решена, итоговая позиция – занята.)

Поскольку напряжение связано с осуществлением формы, этапы его накопления и разряджения совмещаются с метрически активными тонами, а теоретически фиксируемые напряжения начинаются с масштабов теоретически фиксируемой формы данного стиля – его «мотива».

Динамические рисунки связаны с напряжением *прямой* зависимостью по естественному положению вещей: громкость выражает законную и необходимую *тревогу* музыкально-эстетического чувства перед лицом значительной неформованности метафорически-звуковой коллизии, подлежащей формованию (так называемые, «тихие» – они же иногда и «низкие» – кульминации не являются исключением, поскольку их тишина есть «громкость от противоположного», шепот как форма крика).

Механизмы роста и падения напряжения суть механизмы реализации формующего потенциала музыкального тона данного стиля, которые в разных масштабах принимают разный облик. Первым и решающим шагом этого преобразования внутритонового потенциала формы в актуальную форму является порождение данным тоном своей *палитры метрических стоимостей* (гл. 4). Как именно, через какие свойства организма, внешнего мира и культурного контекста эпохи совершается вся реализация формального потенциала тона – вопрос, который, вслед за вопросом о формировании самого тона, решается по-своему в каждом данном стиле. По его решению, стиль весь предстает растущим, как из зерна, из свойств своего музыкального тона.

4. Рост напряжения с высотой

С напряжением связана самая общая интонационная норма европейской музыки: *напряжение растет с высотой*. Нет ни одного другого положения, которое бы так действенно и систематично заявляло о себе во все моменты полуторатысячетелней европейской музыкальной истории. Напряжение слито с высотой так, что является как бы ее инобытием: как и самый звук, напряжение, и только оно, бывает «высоким» и «низким». Не будет большим преувеличением сказать, что понимание природы всего организма «европейской музыкальной культуры» предопределяется тем, как объяснено это основное, в жизни европейской музыкальной линии, событие – рост напряжения с высотой. Поэтому рассмотрим его подробней.

Начнем с традиционного толкования. Оно гласит, что напряжение растет, т.к. произнесение звуков большей частоты требует большего натяжения голосовых связок: «Извлечение звука большей частоты колебаний (т.е. более высокого) требует большего натяжения голосовых связок, а это служит причиной того, что движение мелодии и речи к звукам большей частоты колебаний воспринимается обычно как возбуждение, нарастание напряжения...»¹.

(Независимо от справедливости/несправедливости данного объяснения – к полемике с ним мы сейчас обратимся – оно поучительно тем, что в нем неявно утверждается вокальная природа *всей* европейской музыки и *любого* «европейского» интонирования, *также и инструментального* – ведь и в последнем, по основной тенденции, напряжение растет с высотой. Таким образом, данным, естественным для европейского музыкального сознания, положением «непроизвольно» – и тем более доказательно – утверждается то самое, о чем шла речь в гл. 2.)

Об этом био-акустическом толковании нашего закона можно заранее утверждать, что оно, во всяком случае, недостаточно, т.к. акустика и физиология, культурно-безразличные, не могут быть ответственны за интонационный закон, культурно-обусловленный. Нормы акустики и физиологии образуют только нейтральный базис и фон, с которым взаимодействуют стимулы собственно эстетической природы, разные в разных культурах и стилях и способные в широких пределах менять конечный результат взаимодействия, вплоть до его

¹ Л.А. Мазель. О мелодии, с. 13-14. М, 1952.

обращения. Как из свойства человеческого глаза видеть одни, близкие, предметы – большими, а другие, далекие, – меньшими нельзя ничего заключить о роли законов перспективы для изобразительного искусства вообще, так из свойства голосовых связей напрягаться на звуках большей частоты нельзя ничего заключить о роли этого свойства для музыки.

Действительно, обращаясь к музыкальному материалу, мы, прежде всего убеждаемся, что рост напряжения с высотой *стилистически обусловлен*. В музыке 20-го века повсеместны *динамические рисунки*, немислимые в прежние эпохи и свидетельствующие, что рост напряжения с высотой если и остался одной из закономерностей, то перестал быть законом: коллизии, несогласные с данной нормой, получают здесь смысловую и функциональную независимость, они довлеют себе, не будучи, как прежде, доказательством от противного все той же основной нормы. Вот образцы:

22

Б. Барток. Концерт для оркестра.
Poco allentando a tempo $\text{♩} = 64-62$
Flauti

The score shows a flute part with a series of notes marked with *f* and *a3*. The notes are grouped with slurs and have a dynamic range from *f* to *ff*.

23

В. Мясковский. Хроностазия.
Cl. basse, Modéré ($\text{♩} = 112$)

The score shows a bass clarinet part with a series of notes marked with *mf < f* and *ff > p ff > p*. The notes are grouped with slurs and have a dynamic range from *mf* to *ff*.

24

Б. Чайковский. Концерт для скрипки с оркестром.
 $\text{♩} = 80$
Violino

The score shows a violin part with a series of notes marked with *p* and *f*. The notes are grouped with slurs and have a dynamic range from *p* to *f*.

В примере 22, кроме местных *cresc.*, предписанных *нисходящим* пассажам, заметим отсутствие сквозного динамического предписания, вопреки наличию скрытого *восходящего* голоса, идущего через весь отрывок по заключительным звукам пассажей ($e^1-f^1-g^1-gis^1$).

В примере 23 находим не только *cresc.* в спуске, но и выраженное внимание к динамическому рисунку *отдельного тона* (в заключительных тонах, D_1 и C_1). Это – одна из норм послеклассической музы-

ки: отсутствие звукового движения не является здесь препятствием к становлению рисунков напряженности, становлению формы. Собственно европейской культуре данная норма еще чужеродней, чем даже рост напряжения в спуске: напряжение уже не коррелирует не только с *ростом* высоты, но с высотой вообще.

Пример 24 выявляет это последнее положение с образцовой отчетливостью: всем *восходящим* фигурам предписан *неизменный* динамический уровень, а заключительным протянутым тонам каждой фигуры – энергичный динамический рисунок.

В целом, для этого рода явлений в музыке 20-го века основным будет вопрос – в каком смысле напряжение здесь не растет с высотой (растет не с высотой): в том ли, ближайшем, смысле, что рисунки напряжения и высоты получают независимость друг от друга, или в том, более существенном, что проблематичным становится самое понятие *высоты* музыкального тона.

Во всяком случае, эти факты исторической обусловленности указывают на недостаточность био-акустического толкования звуковысотных напряжений. Но и только. Более содержательны другие факты, из практики тех, собственно европейских, стилей, где действительность данного закона не вызывает сомнений. В этих фактах, кроме свидетельств о недостаточности такого толкования, содержатся и указания к толкованию существенному. Отметим три группы фактов.

1. Росту напряжения с высотой органически отвечает *плавный* рост линии, обычно – с внутренними противоходами. У истоков европейской культуры таковы, большей частью, *initium*'ы в грегорианских «тонах» антифонной псалмодии, и такова же, на исходе европейской культуры, постоянная мелодическая практика классического стиля. Поскольку данный мелодический режим – не просто один из возможных и допускающих рост напряжения, а *характеристически отвечающий* последнему, постольку можно утверждать, что верное толкование закона должно указывать на данный режим как на естественный и близлежащий. Но натяжение голосовых связок представляет рост напряжения именно в этом режиме проблематичным и труднообъяснимым: ведь в плавном восхождении (с противоходами – в особенности) натяжение связок растет постепенно и безболезненно, а при секундовом или терцовом объеме восхождения физиологически обусловленный рост натяжения часто совсем несуществен (физиологические условия могут даже *улучшаться*, если линия растет в низком регистре); между тем, напряжение типически растет именно на каждом секундовом сопряжении.

Две другие группы фактов связаны с условиями нарушения данного закона. В одном случае, напряжение *не растет или падает с высотой*, в другом – *растет в спуске*.

2. Самый заметный случай роста высоты без роста высотного напряжения – восходящие скачки в классическом стиле, не любые, но многие (Травиата, Застольная песня):

25

Allargatto ($\text{♩} = 96$)

Поскольку натяжение связок растет пропорционально интервалу скачка, данный эффект в обычное толкование не укладывается. В таких случаях говорят, что напряжение растет незначительно *вопреки* скачку, под действием встречных факторов. Но это объяснение не соответствует действительному положению вещей: напряжение здесь не растет не вопреки, а благодаря скачку. Чем больше интервал скачка, чем подвижней он совершается, тем более специальные условия требуются, чтобы сохранить рост высотного напряжения.

Падение напряжения с высотой встречается и в *поступенных* восхождениях (Бетховен, соната для ф-п, е moll, соч. 90, ч. 2):

26

Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen ($\text{♩} = 84$).

И в этом случае говорят, что вопреки росту линии, под действием ладотональных сил напряжение падает с переходом в заключительную тонику. Но, соглашаясь регулировать напряжение факторами то – биологическими (натяжение связок), то – сущностно-музыкальными (ладотональные тяготения), мы превращаем понятие напряжения в эклектическое, лишенное собственной эстетической природы, эстетически-бессодержательное, собственно говоря, что неоправдано, как ввиду его насущности для музыкальной речи, так и ввиду ясно различимой, во всяком стиле, законосообразности рисунков его роста и падения.

Здесь уместна аналогия с массивностью низких звуков (см. гл. 2). Традиционная точка зрения эмпирически констатирует, что низкие звуки обычно массивней высоких, однако, могут быть и нарочито («призрачно») немассивными. Тогда как принципиальный эстетический анализ обнаруживает, что этот «произвол» – иллюзорен: в европейской культуре низкие звуки всегда массивней высоких. Так и здесь: пассивная эмпирическая традиция констатирует, что напряжение с высотой обычно – растет, однако может и падать. Тогда как принципиальный анализ обнаруживает законосообразность динамики напряжения в каждом данном стиле, соответственно природе его музыкального тона. В классическом стиле, вследствие «диалектичности» его тона, рост напряжения с высотой вообще представляет собой *последовательно культивированную иллюзию*, поэтому только здесь и возможно падение напряжения с высотой – как блик, моментально обнаруживающий иллюзорность общего положения вещей (см. ниже).

Данная форма нарушения закона – падение напряжения с ростом высоты – в европейской музыке, мы сказали, систематически свойственна *только классическому* (шире, гомофонно-гармоническому) *стилю*, и это – еще одно свидетельство культурно-стилистической обусловленности самого закона.

3. Рост напряжения в *спуске* – единственная форма нарушения закона, систематически наличная и в доклассических стилях, и, собственно говоря, только в них она подлинно налична, тогда как в классическом стиле – на роли некоего атавизма. К ней мы вернемся в следующей части.

Итак, толкование закона о росте напряжения с высотой должно, во всяком случае, быть культурно-обусловленным и указывать на постепенное звуковедение, особенно с противостоими, как на отвечающее природе закона, а на незатрудненный мелодический скачок – как на противоречащий этой природе.

Искомое толкование открывается из почти любого образца восходящей европейской мелодической линии, и оно дано в самой формулировке закона: напряжение растет *потому что растет высота*. Стоит осознать, что высота европейского музыкального тона это *высота*, сущностное метафорическое свойство, производное от массы тона и ни в каком случае не сводимое к его звуковой частоте и иным акустическим характеристикам, и мы получаем это искомое толкование, из которого следуют особенности исторических судеб, способов осуществления и способов осложнения данного закона.

Напряжение растет, поскольку растет метафорическое ощущение высоты. Высотная форма напряжения – музыкальная параллель к обычной реакции на *опасность падения*, но в силу метафоричности – и высоты, и опасности падения – музыкальное напряжение высоты обладает тем формирующим потенциалом, которого не знают коллизии реальных напряжений высоты. Что требуется, чтобы актуализовалось это музыкальное напряжение высоты?

В общем плане – массивность тона и вертикальная ориентация шкалы. В *послеклассической* музыке (примеры 22–24) рост напряжения с высотой перестал быть законом как раз в той мере, в какой обозначились тенденции к незнанию или «инотолкованиям» массы в музыкальном тоне. А в собственно европейской культуре, выросшей из тяжести тона и эту тяжесть вырастившей, данный закон универсален, но и здесь он действует тем буквальной и полнее, чем полнее господствует в тоне данного стиля телесная масса и тяжесть. В музыкальном тоне *классического* стиля, мы говорили (гл. 2), тяжесть уже не господствует: она систематически культивируется как оппонирующая среда, над которой возобладают силы тональности и тактового метра. Отсюда – положение вещей, о котором мы выше сказали: одновременная наличность закона о росте напряжения с высотой, его «иллюзорность» и богатство его осложнений/нарушений.

А в *конкретном звуковедении* напряжение растет с высотой тем действенней, чем полнее актуализуется телесно-вертикальная насыщенность шкалы. Последняя же соразмерна *трудоемкости* восхождения по шкале. Поступенный подъем с противоходами подражает осознанию реальных восхождений и одолений тяжести, восхождение здесь максимально пронизано семантикой восхождения, а высота – семантикой высоты, поэтому и напряжение растет всего действенней. Наоборот, скачок, если он не снабжен надлежащей жестикуляцией (в вокальных стилях, хорале и полифонии, он снаб-

жен ею всегда), чреват атрофией метафор массы и высоты, а с ними – и закона о росте напряжения, и этот сюжет тем ближе, чем незатрудненной скачок.

Пример 25 (т.т. 2-5) дает образец таких скачков. Музыкальное воодушевление здесь – существенно классической формации, оно живет торжеством покорения тяжести силами тонально-гармонического сцепления и координации. Тон d^2 на протяжении 3–5 т.т. почти лишен *высотной* индивидуальности, что сказывается в отсутствии потребности в смежных тонах: в нем не выражено заметно ни чувство вершины (и в силу этого нет потребности в тонах .прилежащих к нему *снизу*), ни чувство промежуточного этапа восхождения (и в силу этого нет потребности в тонах, прилежащих *сверху*). Тон, в пределе, изъят из поля тяжести, тяжесть и высота удержаны лишь настолько, насколько они необходимы для торжества овладения ими, и одновременно – отступает закон о росте напряжения с высотой, вопреки растущему натяжению связок.

Но в классическом стиле эта нейтрализация тяжести, даже относительная, возможна лишь кратковременно: скачок $d^2 - f^2$ в т.т. 6-7 уже совершается как трудоемкий (признаки трудоемкости: легато в т. 6 как знак телесной *непрерывности* шкалы, противодвижение $d^2 - cis^2 - d^2$ и мелизма в cis^2 , имитирующие размах и разбег), и этого достаточно, чтобы тоновая массивность восстановилась, а вместе с ней пробудилась и динамика напряжения. Это напряжение восхождения подчиняет себе не только итог восхождения, вершину f^2 , но и все этапы, включая исходный пункт, d^2 на сильной доле 6-го т. – и этот тон тоже напряжен усилием восхождения и предощущением высоты, в отличие от исходных звуков f^1 предшествующих скачков, которые ненапряжены вовсе (а потому метрически и ритмически незначительны). Отсутствие напряжения в *исходной* фазе – общее свойство скачков в условиях преодоленной тяжести. Отсюда следует, что и то напряжение, которое наличествует в *верхних* звуках таких скачков, не есть результат и проявление роста напряжения с высотой, что его природа – иная, не та, что у напряжения в вершине f^2 т. 7. Напряжение этой последней природы характеристично и хоралу, и полифонии, но специальное, торжествующее напряжение верхнего звука скачка в условиях преодоленной тяжести характеристично только классическому стилю (ямбическая восходящая кварта).

И в примере 26 падение напряжения в заключительном восхождении связано не просто и не столько с активностью ладогармони-

ческих тяготений самих по себе (их и не существует самих по себе), но с подавлением телесных свойств и высотных ощущений в тонах шкалы. Данный процесс не ограничен заключительным участком: он проходит насквозь весь период.

Его первый показатель – кратковременное *стаккато* на *восходящем* сопряжении в конце 2-го такта (значительность этого и последующих стаккато данного периода угадывается по отточенному рисунку их размещения и удостоверяется авторским предписанием, «очень певучей и связной» артикуляции).

Следующий момент – стаккатирование глубоких басов в половинной каденции.

Момент переломный – октавная транспозиция во втором предложении: неизменная мелодическая линия возносится на октаву и удваивается в октаву. Как надо понимать этот жест? О фактурном уплотнении, как в нарастаниях, говорить не приходится – здесь нет нарастания, и фактура в целом не уплотняется, а осветляется (от 3-голосия к 2-голосию, с ростом расстояний между голосами). В этих условиях оплотняющее октавное удвоение как будто противоречит осветляющей транспозиции на октаву вверх. Но в этом и состоит смысл жеста. Простая транспозиция выглядела бы как вознесение на новую высоту – и она актуализовала бы напряжение высоты – тогда как настоящий жест, хотя и привносит от нового высотного уровня качества его осветленности и безмассивности, но в отношении напряженной высотности – высотности как меры опасности и разрушительности падения – этот жест *отождествляет* новый уровень с прежним. Утверждается как будто, что октавно-удаленные звуки совпадают не только в отношении гармонической функции, но и в высотном самочувствии. Что звуковая шкала во *всех* существенных отношениях циклически замкнута через октаву, не знает высотного становления. Этому жесту мелодической линии отвечает жест того же смысла в фигурациях сопровождения: в первом предложении они были *обращены* против своей нормативной структуры – верхние звуки были метрически тяжелее нижних – отчего фактура была более вязкой, теперь же происходит иллюзорное освобождение от массы (от напряжения высоты, следовательно), нижние звуки переносятся на октаву вверх, и структура фигурации нормализуется.

Во втором предложении, как и в первом, трудоемкость восходящего хода $fis^2 - gis^2$ (вместе с тем, и чувство растущей высоты и рост напряжений) нейтрализуется стаккато, и здесь этот артикуляци-

онный момент еще усилен гармонически, отклонением в тональность II ступени.

Весь процесс кульминирует в кадансовом построении 7–8 т.т. Интонационный смысл каденции обнаруживается прежде всего в парадоксальном толковании восходящего сопряжения $h^2 - dis^3$. Звуки этого скачка фразировочно разъединены, верхний звук стаккатоирован, и едва ли не еще красноречивей стаккато на h в *сопровождении*: трудоемкость восхождения – т.е. тяжесть тона – не берется в расчет демонстративно. Прибавив динамику (p после *cresc.*) и стаккато в заключительной тонике, находим, что налицо эффект, рассмотренный выше, в гл. 2, на примерах 2, 3 – бесконечно большой высоты и дематериализации звучащих тонов, но здесь – в момент завершения формы, а потому в лаконически-сдержанном исполнении.

Таким образом, и в данном образце нарушение закона о росте напряжения с высотой коренится в нейтрализации тяжести тона.

Хотя рассмотренный период выдержан в нормах классической стилистики, но индивидуальность его как раз заключается в своеобразно значительном переосмыслении баланса двух определяющих метафор классического музыкального тона – силы тяжести и тональных сил сцепления и тяготения: тяжесть здесь не преодолевается, а нивелируется. От этого и зона «золотого сечения», которая нормативно является зоной решающего столкновения тех и других сил, здесь свободна от наружных признаков столкновения. И кадансовое замыкание формы является здесь не итоговым *возобладанием* над тяжестью тона, а итоговым ее *гашением*, «уничтожением» тяжелого тона. Но понятно и то, что здесь, в недрах стиля и в апогее его исторического часа, эти процессы даны не как полносмысленная эстетическая реальность, а как местная амбивалентно-элегическая «прихоть». Поэтому, например, тенденция к гашению тяжести перед самым концом внезапно отрезвляется актуализацией тяжести: фигуре $a^2 - cis^3 - h^2$ (т. 7), содержащей скрытое поступенное восхождение $a^2 - h^2$, предписано *legato* и *cresc.*, и на ней сразу и на момент вспыхивают телесный потенциал шкалы и закон о росте напряжения с высотой.

Вернемся к связи высотного напряжения с натяжением голосовых связок. Связь эту отрицать невозможно: в важнейших звуковысотных структурах – в вершине-источнике, в кульминационной вершине, в поступенном восхождении – голосовой аппарат отчетливо напряжен соразмерно напряжению музыкальному. Но действительный механизм этой связи – *обратный* тому, который утверждает

традиция: не напряжение растет из-за натяжения связок, а, стремясь утвердить, овеществить, объективировать чувство метафорической музыкальной высоты – еще убедить себя в нем – я напрягаю связки, как если бы речь шла о звуке большой частоты. Голосовые связки напрягаются в меру музыкального напряжения, а не наоборот. В другой линии, где тот же звук будет расположен вблизи нижней опоры и не будет включен в контекст растущей высоты, я произнесу его, не замечая натяжения связок, «делая вид» что натяжения не существует. И рост *громкости* с ростом высоты – следствие растущих высоты и обусловленного ею напряжения, а не растущего натяжения связок. Поэтому, сплошь и рядом, с восхождением на незначительный интервал в среднем регистре громкость и натяжение растут несоизмеренно акустической величине интервала. Громкость – голос *высоты* и связанных с нею эстетических тревоги, усилий, торжества, и она соразмерна контекстуальной *высоте* звука, а не его *частоте*.

Известно, что хор в громких местах склонен завывать строй. Почему? Оставаясь в границах акустики и физиологии, скорее, можно было бы ожидать обратного: усилия по поддержанию громкости естественно компенсировать занижением строя. Но *интонационная* активность поющего (усугубленная коллективным воодушевлением хора) требует *результативности* усилий. А результатом интонирования тяжелого тона всего наглядней будет, для человека европейской культуры, преодоление тяжести в тоне – рост высоты в нем. Громко интонировать тяжелый тон, заботясь о неизменности его высоты, так же трудно, как налегать на тяжелый камень, заботясь, чтобы он не сдвинулся с места.

Суммируем наши наблюдения.

Имеются два факта: 1) звуки большей частоты кажутся расположенными выше; 2) произнесение звука, большей частоты требует большего натяжения голосовых связок. Эти факты почти без преувеличения можно назвать *независимыми*. Первый – культурно обусловлен, мера и формы его действительности – свои в каждой культуре. Второй – культурно-нейтральный, био-акустический. Струне, чтобы произвести звук большей частоты, требуется большее натяжение ровно в том же смысле, как и связкам, но никакого чувства звуковой *высоты* струна при этом не знает. Со своей стороны, музыкальная речь, в иных случаях, продуцирует рост высоты с частотой, не увеличивая натяжение связок (примеры 2, 3, 26). Музыкальный закон о росте напряжения с частотой есть следствие *первого* факта – с при-

родой этого именно факта согласованы судьбы и свойства данного закона. Но, утверждая себя, закон этот привлекает в удобных для себя (стилистически обусловленных) формах и дозах рефлекторные механизмы, сформированные *вторым* фактом. Интонационная активность то призывает био-акустические нормы и рефлексы, ими возвращенные, то противопоставляет себя им. Поэтому *законосообразность* напряжений высоты в данном стиле не может быть усмотрена из работы связей. Наоборот: не только сами речевые напряжения, но и режим привлечения или отклонения норм биологии и акустики – все они усматриваются из природы интонационной активности в данном стиле, из свойств его музыкального тона.

Из психологических опытов известно, что *рост громкости на звуках ниже $d^{\#}$ – $dis^{\#}$ ведет к понижению их высоты*: «Увеличьте интенсивность тона и вы снизите его высоту, если тон не высокой частоты; при частоте свыше 2500 периодов в секунду наступит обратный, хотя и незначительный, эффект»¹.

Это – образец того, насколько эстетические законы в *музыкальном тоне* могут различаться от психологических законов в *акустическом звуке* (акустическом, но культурно-проработанном).

Психологический опыт имеет дело с акустическим звуком, воспринятым, в данном случае, в европейском культурном контексте, следовательно – в контексте его голосовой продукции: как латентно голосовой или как недоступный голосовой продукции даже латентно. *И только*. Ощущения в таком звуке определяются физиологическими особенностям его потенциального голосового продуцирования, а эти последние заключаются в том, что более громкое продуцирование активнее достигает нижних полостей организма, и звук начинает казаться ниже.

Но если звук включен в музыкально-речевой контекст, если он уже не звук, а тон, массивное звуковое тело в вертикализованном пространстве шкалы – тогда трудоемкость восходящего *сопряжения* так актуализует чувство растущей высоты и все сопутствующие эстетические чувства тревоги, торжества и проч., что физиологический эффект оказывается подавлен. Теперь динамика громкости уже не *причина* изменения высоты, а *следствие* и как таковая, теперь она связана с изменениями высоты *прямой* зависимостью.

¹ Р. Вудвортс. Экспериментальная психология, с. 102-103. М., 1950.

Заключение

Таковы общие представления и положения, с которыми мы приступаем к анализу (быть может, к *выявлению*) биографии европейской музыкальной культуры. Другие общие представления будут вводиться уже по ходу изложения, по мере необходимости. Остается повторить (во Введении мы говорили об этом), что речь пойдет преимущественно о европейской музыкальной культуре как смысловом *целом*. Следовательно, не о самих композициях прежде всего, а о тех имманентных эстетических и музыкальных *основаниях*, из которых вырастают и композиционная практика, образующая данную музыкальную эпоху, и конфликтно-преемственная смена эпох. Этот угол зрения позволит искать «биографию» европейской музыки в существенном значении слова, не ограниченном указанием событий и фактов музыкальной практики.

Конец первой части

Дополнение 1

Русский народный инструментализм

В третьей главе (п.2), в связи с проблематикой композиторской индивидуальности П.И. Чайковского, мы затронули общий вопрос о природе музыкального тона русской народной культуры – о *гетерогенной* природе его. Задержимся на данном вопросе подробнее – в порядке значительной иллюстрации к самому понятию музыкального тона известной музыкальной культуры (или большого исторического стиля) и к метафорической природе данного понятия.

В *европейской* (профессиональной) культуре инструментальное интонирование хотя, до известной поры, стилистически-контрастно вокальному (до наступления гомофонно-гармонической эпохи), но – контрастно, так сказать, вынужденно: даже будучи контрастным, оно целиком соотносит себя пению, по основному положению вещей, мимикрирует к пению, осуществляется на материале вокального репертуара и т.д. А с началом гомофонно-гармонической эпохи принципиальный эстетический рост инструментализма и эволюция самого инструментария уже непосредственно совершаются в свете основного критерия *кантабельности / кантиленности* нового инструментализма. (Иногда, например, в случае с *клавесином* этот критерий осуществляется как примысленный и иллюзорный – и тем более значительный в своей необходимости.)

В *русской* (народной) культуре по основному стилистическому положению вещей инструментальное интонирование, напротив, – принципиально вневокальное, даже анти-вокальное. Инструментализм здесь – не «другое пение» в пределах *моногенного* (сплошь генетически-вокального) музыкального тона, а «анти-пение», обнаруживающее гетерогенность (внутреннюю поляризованность) тона.

Ряд наблюдений в связи с природой и характером этого инструментального полюса музыкального тона русской народной культуры.

Для русского инструментализма традиционный *порядок наименования и описания* инструментальных групп – *обратный* тому,

который принят для европейского (профессионального) инструментализма гомофонно-гармонической эпохи (а прежде этой последней, устойчивый порядок в классификации инструментария отсутствует): русские инструменты классифицируются на 1) *ударные*, 2) *духовые* и 3) *струнные*.

Объяснение этого порядка хронологией возникновения самих инструментов (сначала – у всех народов – появляются ударные как самые простые по конструкции и т.д.), это объяснение – наивное, конечно. Любая сколько-то зрелая культура упорядочивает свои элементы не по их общеисторической хронологии (эстетически – нейтральной), а по их эстетической значимости в данной культуре. Для европейского инструментализма XVIII–XIX в.в. обстоятельства исторической хронологии беспрекословно отступают перед тем эстетическим обстоятельством, что основа оркестра здесь – *струнные смычковые* инструменты, с ними необходимо соучаствуют *духовые* инструменты, а все целое ритмически и колористически ограничено *ударными/щипковыми* инструментами. И потому же – по их интонативной значимости – в русском инструментализме сначала именуется максимально вневокальные *ударные* инструменты (бубен, накры, барабан, ложки; в свою очередь, внутри этой группы менее значительны металлические ударные, как бы там ни было, более прикосновенные к вокальному интонированию, нежели бубен или ложки), затем – *духовые* и только затем – *струнные*, среди которых щипковые (гусли) безусловно преобладают над смычковыми.

Но и этот порядок – только половина дела.

Звучание струнных в русской инструментальной эстетике мимикрирует к звучанию духовых, традиционно называясь «гудением» (в Домострое, например; для гуслей такова и этимология самого названия¹; смычковый струнный назывался «гудком»). В свою очередь, духовые (флейтовые) инструменты нередко именуются «свистящими» – свистят в собственном смысле или мимикрируют к свисту, к овнешнению духового интонирования, к его отвлечению от глубоких и массивных грудных полостей, к (почти) полному сосредоточению его в лицевых полостях и мышцах (ср. «свистопляска» – пляска под духовой наигрыш, понимаемый как *свист*).

¹ «Гусль» (мнж. «гусли») произведено от древне-славянского «гудеть» и подражает струну. Т.е. струна понимается как то, что *гудит*, в щипковом и в смычковом инструменте – одинаково. В «Лексиконе славеноросском» П. Берынды (1627) «гудец» разъясняется как исполнитель на арфе или цитре.

Но в последнем счете, универсален для русского народного инструментализма интонативный компонент *удара*.

С этим фактором, к слову, не в последнюю очередь, связана «внезапная» мировая влияние русской композиторской школы в новейшее время, начиная с Стравинского и Прокофьева, а принципиально говоря – с Мусоргского. Для Мусоргского фортепиано, с его механикой удара, было много большим, нежели «рабочим» инструментом, – применительно не только к собственно фортепианной, но и к оркестровой, и к вокальной речи. В вокале Мусоргского живет народное требование к высококачественной вокализации, приводимое Е.Линевой: «Удар голоса чтобы был правильный»¹.

В Печерском патерике (XI век) в описании видения Исаакя, сказано: «и удариша [бесы] в сопели, тимпаны и гусли» – названы инструменты всех трех видов, духовой, ударный и струнный, но интонирование на всех трех обозначено как «*удариша*».

В Воскресенском летописном списке, под 1220 годом: «и поиде полк в поле, биюще в бубны и в трубы, и в сопели». На духовых инструментах, как и на бубнах, – «*биюще*».

В рукописи конца XVI века (предполагаемый автор – новгородский инок Нифонт): «и вси бияху в бубны, друзии в козицы [козица: волынка] и в свирели» – «*бияху*» отнесено и к бубнам, и к волынке, и к свирели.

«*Ударять по струнам*» – идиом русского фольклорного повествования. Текст песни из собрания В.М. Орлова – «У ворот в гусли *вдарили*», и в музыкальном материале «абстрактного» припева, в самом деле, заключен дробный перестук:

1.

У ворот в гусли *вдарили* (гастая).

Скоро

У во-рот в гу-сли *вда-ри* - ли, у во-рот в гу-сли *вда-ри* - ли. Ша-верь-я-не, на-верь-
я-не, на-вы-вер-ни, на-верь-я-не, *вда-ри* - ли.

Еще один идиом, предполагающий ударный компонент, – гусли «звончатые».

¹ Е. Линева. Великорусские песни в народной гармонизации. Выпуск первый, с. XLVII. С.-Петербург, 1904.

Национальная склонность к ударному инструменту колоколу, сколько бы ни оказалась идеологически адаптированной к церковному обиходу, остается эстетической по природе, исходит из толщи народного музыкального самосознания, из конституции русского музыкального тона. Сами «сорок сороков московских церквей» сохранились в культурной памяти страны не в последнюю очередь как масштабный символ колокольного перезвона (скажем сильнее – осуществление утопии: бытие, отданное во власть, колокольной интонативности)¹.

В осуждениях народно-праздничных увеселений постоянно, наряду с игрой на инструментах и плясками, как отдельный вид «бесчинства» – по-существу, как отдельный, и особенно бесчинный, вид ударного исполнительства – называется хлопанье в ладоши («плесканье», по древне-русскому выражению): «...сотонинские игры творити и в бубны бити и в сурны ревети и руками плескати и иная неподобная деяти» (память, писанная по указу патриарха Иоасафа, 1636 год). И т.п.²

Красноречивый элемент русской народно-музыкальной стилистики в связи с интонативным компонентом удара – принятое здесь во всех жанрах и во все времена ритмическое дробление сильной или относительно сильной доли такта (оставим в стороне вопрос, насколько приемлемо вменять русской народной культуре тактовый метр, хотя бы и с переменными размерами, т.е. акцентную метрическую стоймость, – вопрос, который, как представляется, не имеет единственного недвусмысленного решения). Дробление сильной доли – особенно начинающей синтаксическую единицу и/или после нераздробленной предшествующей доли – неизбежно заключает в себе ударный компонент, и данная структура постоянно фигурирует не только в инструментальном, но и в песенном материале:

¹ Для церковных служб особо почитаемым святым со времен Ивана IV предусматривалось не только большее число песнопений, но и особенный режим колокольного звона. И не просто «торжественный» режим, – не увеличение длительности или громкости перезвона, – но рост внутримызыкального качества: к этим службам звонить разрешалось в три колокола (собственно «трезвон»).

² Приведем заключения Е.Ф. Финдейзена об исконной русской музыкально-эстетической лексике (Очерки по истории музыки в России, т. 1, М.-Л., 1928). «*Бряздати, брязнути, бряцати... ударяти...* – это древнейшие и общие обозначения музыкального исполнения (с. 201; разрядка автора – А.А.). И ниже еще раз (с. 202): «Итак, в глубокую старину музыкант назывался *гудцом*, а игра на музыкальных инструментах вообще, но преимущественно на струнных инструментах – *бряцанием, ударянием, гудением и гудьбой*,... *пискати* обозначало игру на свирели (разрядка автора – А.А.)».

2.

"Выйду за ворота"

Зовольно скоро

Залев Хор

Вый-ду за во-ро-та, по-шла-жу да-ле-ко, По-шла-жу да-ле-ко, где му-за, бо-ло-та,

3.

Сквиреста о писканьях

Ожигленно

Скво-го бы-ло ти-сто-го по-ла, с то-го бы-ло леп-ло-го мо-ра,

(см. также пример 1 и дальнейшие примеры 4, 5, 6).

Шире. В наименованиях большинства народных инструментов подразумевается определенная интонативная характеристика: «свистеть» (свисток), «свирестеть» (свирель), «сопеть», «сипеть», «шипеть» (сопелка, сиповка), «пищать» (пищаль)¹, «дудеть» (дудка, а также дуда: прообраз органа), «визжать» (визгунок: малый пастуший рожок), «гудеть» (гудок: скрипка) – но *никогда не «петь»*. Даже самозвучащие гусли Бояна в «Слове о полку Игореве» славу князьям отнюдь не «поют» (как «хотелось бы»): «они же сами князем славу *рокотяху* (курсив наш – А.А.)². «Бесовские гудебные сосуды» – одно из общих традиционных обозначений музыкального инструментария. Мы возвращаемся к сказанному выше – к анти-вокальной (акантабельной, акантиленной) природе русского народного инструментального интонирования³.

По абсолютно преобладающей традиции, русский инструментализм взаимосвязан с телодвижениями. Но не вообще, – с телодвижениями связано и вокальное интонирование в трудовых командах, в

¹ В русских летописях XII–XIII в.в. «писка» – это флейта. И еще у Симеона Полоцкого (1629-80): «и начнут трубити и пискати».

² Возьмем ближе «свирель», для примера. Для игры на свирели бытовало выражение «свирью свирить» (см. А.И. Соболевский. Великорусские народные песни, т. VI, с. 543. СПб, 1901). Этим выражением свирельное интонирование характеризуется как свирестень в квадрате, так сказать. Свирестень же это – «визг, верезг, шипенье, свист» (В.Даль).

³ Еще пример, песня из собрания Н.Е. Пальчикова («Крестьянские песни, записанные в селе Николаевка Мензелинского уезда Уфимской губернии», СПб, 1888): «Как за горницею, за повалушею // То не гусли ли рочочут, не свирель ли говорит? // А то чыбышек-воробушек по улице скакал...», – интонирование гуслей и свирели сравнивается с (вполне акантиленным) *воробыиным чириканьем*.

трудовых, плясовых, игровых, хороводных песнях, – а заключающими вызов, протест против устоявшегося порядка жизни, дезорганизацию: «плясанье и плесканье со свирелями», «вы в гусли-свирили игралы, скакали, плясали – все ради дьявола» и т.п.

Шире и основательней: характер телодвижений только обнаруживает, что сама интонационность народного инструментализма включает элемент бунта против наличного миропорядка, элемент глумления над ним¹, предания себя «другой координате бытия». Текст припева в песне «У ворот в гусли вдарили» (пример 1) мы назвали абстрактным. Но в нем имеются и аллюзии на конкретную понятность (фонетические, лексические). В центре припева («изображающего» гусельный наигрыш) эти аллюзии концентрируются, образуя «навыверни», – инструментальная речь призывает вывернуть бытие наизнанку, так сказать.

В новгородской шуточной песне «Вавила»² бабу, «государыню в лаптях», спрашивают о том, о сем и наконец – каким ремеслом занимался ее покойный муж Вавила. Она отвечает:

4.



И после этого ответа (с аллюзией на ханжеское «латинское» пение), разбуженное инструментальное начало уводит песню не просто в пляс, а в вызывающую глумливую вакханалию: «10. Баба ты, баба, государыня в лаптях, какие он песни пел? // Ах ты тонкая, высокая моя, развалистая ухабистая. // 11. Пыр, быр, я на рынке была // Пыр, быр, я горелку пила. // 12. Пыр, быр, опохмелилася, // Пыр, быр, повалилася. // 13. Я стояла у собора, у дверей, // Полюбил меня сам архиерей. // 14. Два поповича с ума сошли, // Два причетника плясать пошли. // 15. Поп от ризой заплетается, // Пономарь с зво-ну сбивается.»

5.



¹ У Григория Черноризца (XIII век): «гудьця и свирця не увиди у дом свой глума ради». В следующей формуле из решений Стоглавого собора (1551) глум составляет, можно сказать, смысловую сердцевину инструментальной речи: «и гусли, и смыки, и сопели, и всякое гудение и глумление».

² Е. Линева. Великорусские песни в народной гармонизации. Выпуск второй, СПб, 1909.

(Обратим внимание. В Примере 5, как визитная карточка «шабаша», – едва ли не основная в русском народнопесенном репертуаре кадансовая формула: нисходящий терцовый параллелизм, разрешающийся в унисон, в нижнем голосе – поступенно, в верхнем – квартовым скачком. А в примере 4 такой же каданс, хотя по отвлеченному звуковому контексту был бы легко доступен (на тех же звуках), но – отклонен, сообразно «латинской» интонативности, отвечающей скрипичному ремеслу.)

Выше мы упомянули выражение «свистопляска» – конкретное указание на танец под духовой наигрыш (свисто-пляска) стало общим обозначением врезанной разнузданности.

В *европейской* готической и ренессансной традиции на музыкальных инструментах играют ангелы¹ («ангельское пение» – клише только Нового времени), а в *русской народной* традиции об ангеле-инструменталисте не может быть и речи – инструментализм здесь соотношен всевозможной «бесовщине»².

Один из вариантов известной пословицы: «ни Богу свеча, ни черту дуда».

В 1570 году, в ходе очередного конфликта с Новгородом, новгородского архиепископа Пимена по приказу царя Ивана доставили в Москву. Здесь его, одетого в бедную одежду, сажали на белую кобылу и возили по улицам, по одному рассказу (Карамзин) – с *волынкoй и бубном* в руках, по другому (Олеарий) – с *лирой, цитрой и волянкой*, подвешенными на шею, заставляя играть на волянке, чего он не умел.

Московская летопись описывает убийство Отрепьева: прежде, чем сжечь тело, ему в рот вставили *дудку*, а на грудь кинули *волынку*.

Старинная картинка изображает масляничное гулянье: сама «масляница», предводительствуемая четырьмя исполнителями на духовых, двое передних идут, двое задних едут на *свиньях*. На другой картинке – *мыши-инструменталисты* («Как мыши кота хоронили»). На третьей – *медведь* играет на дудке, а *коза* – на ложках и коло-

¹ Миниатюра в парижской рукописи XIV века изображает младенца Иисуса на коленях Богоматери, играющего на псалтерионе, в окружении ангелов с музыкальными инструментами – и духовыми, и струнными, и ударными (опубликована E. de Coussemaker'ом в *Traité inédits sur la musique du moyen-âge*, p. 232. – Lille, 1867)

² Напротив, *ангельское пение* для России (вообще для православия) – мотив как раз исконный. В конце XIV века митрополит Киприан рассказывает в степенной книге о насаждении церковного пения в России при Ярославе Мудром, ок. 1050 года: «...веры ради христоролюбивого Ярослава приидоша к нему от Царя града Богоподвизаемы трие певцы Гречестии с роды своими. От них же начать быти в рустей земле Ангелоподобное пение...».

кольчи́ках. Еще на одной картинке (с цензурной подписью) изображены: обезьяна-музыкальный педагог, с нотами и дудкой, кот с нотами в лапах и кошка, сидящая за гуслими. (Представимы ли в русском фольклоре вокалисты, сидящие на свиньях, или вокалисты-мыши, вокалисты-обезьяны и т.д.?)

Выше мы видели, что для русской официальной культуры одна из главных характеристик инструментальной интонативности – заключенный в ней «глум» («глумилище» у В.Даля – театр, балаган; «глумослов» – шут, скоморох, лицедей). В этой связи: «глумление» в старорусском значении это не только разновидность «насмешки», но и «странность», «дикообразность», «призрачность», «загадочность» (см. «глум» у В.Даля). Народный инструментализм – но не вокал, в его собственном значении – органически соприкасается с лицедейством (коза или медведь, играющие на инструментах, – тоже лицедейство своего рода). Иной раз, эта общность инструментализма и лицедейства реализуется с парадоксальным буквализмом. В грамоте Алексея Михайловича, от 1648 года, перечислен запретный увеселительный арсенал: «домры, сурны, гудки, гусли, хари и всякие гудебные бесовские сосуды», – «хари» полностью инкорпорированы в общий перечень как еще один музыкальный инструмент. Сходно у Аввакума: «Приидоша в село мое плясовые медведи с бубнами и домрами, и я, грешник, по Христе ревнуя, изгнал, их и хари и бубны изломал на поле един у многих...»

Что такое этот подразумеваемый русским народным инструментализмом исход за пределы правильного миропорядка? В последнем внутримызыкальном счете – забвение (обусловленной вокализацией) власти тяжести в музыкальном тоне. Исход за пределы этой власти и, сообразно, – за пределы вокальной генетики тона.

Приведем образец инструментального наигрыша, и не плясового, а «компромиссного» песенного наклонения¹:

6.

На проходе (масленичная).



¹ Смоленская область, 1940-й год. Исполнитель К.М. Исаченко. Фонограмма К.В.Квитки. Нотация А.П. Агажанова, проверенная Е.В. Гиппиусом. Фонотека Кабинета народной музыки Московской консерватории.



В сравнении с песенным письмом, как таковым, налицо обильная мелизматика и постоянные «эксцессы» ритмического рисунка. В чем их общий интонативный стимул – внезапных резких остановок и контрастов ритмических стоимостей (в восхождении и в спуске); нарочитой ударности интонирования (нередко, в звуке, непосредственно перед тем уже затронутым: интонирование «примеривается» прежде, чем «ударить»); репетиций; треле- и морденто-подобных перемен направления движения в быстром темпе? Какова общая интонативная подоплека всей данной регулярной стилистики, потребности в ней и содержания ее? – Ниспровержение (даже забвение) власти метафор массы и тяжести в тоне.

Резкие остановки и перемены направлений пренебрегают инерцией движения (массой тона), «не знают» о ней. Ударный и упругий репетиционный компоненты чужеродны осязаниям *внутренней* плоти тонового тела, прониканию в его ткани и всей соответственной проблематике интонативного оформления тонового тела.

Мы умышленно выбрали образец, не содержащий в титуле выраженного программного элемента, не такой:

7.

А У УТИЦЫ ГОЛОВУШКА БОЛЕЛА

Постепенно ускоряя ♩ : 58

Партия флейта

Наличие программного элемента провоцирует объяснять особенности письма задачами звукоизображения. Но образцы, подобные примеру 6, обнаруживают наивность этих объяснений. Потребность в данном письме обусловлена природой инструментального полюса музыкального тона русской народной культуры, а программное задание только ставляет наружную мотивировку данной потребности, которая найдет пути удовлетворения и в любом случае.

Материалы другого плана, но также освещающие намеченные выше положения о народном русском инструментализме.

Две известных (хороводных) песни имеют близкий словесный текст на тему *инструментальной музыки*:

8.

Музыкальный пример 8. Две нотные системы (верхняя и нижняя) в тональности ре-мажор. Первая система содержит ноты и текст: «За-сту-ти, мо-я ду-бин-ка, за-и-т-рай, мо-я во-лын-ка, лю-бо, лю-бо, лю-бо, лю-бо,». Вторая система содержит ноты и текст: «за-и-т-рай, мо-я во-лын-ка.»

9.

Музыкальный пример 9. Две нотные системы (верхняя и нижняя) в тональности ре-мажор. Первая система содержит ноты и текст: «За-и-т-рай, мо-я во-лын-ка, за-ва-ляй, мо-я ду-бин-ка! Лю-бо, лю-бо, лю-бо дог-ке,». Вторая система содержит ноты и текст: «за-и-т-рай, мо-я во-лын-ка.»

В обоих случаях названы (косвенно) ударные инструменты без определенной высоты тона («дубинка») и духовые инструменты (волынка), но не струнные. В обоих случаях повторяемое «любо» – знак, своего рода, опьянения инструментальным интонированием (в обеих песнях «любо» вводится пунктированным ритмом, здесь появляющимся впервые и единственный раз, – речь «срывается» в «любо, любо»). Этому «вакхическому» элементу отвечает побуждение освободиться от власти направленного становящегося времени: таков циклически замкнутый синтаксис каждой фразы в обеих песнях: крупные длительности, мелкие и снова крупные (♩ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪).

В примере 8 заключительный скачок на септиму напоминает о структуре, называемой вершина-горизонт (Л. Мазель). Но с содержательной *фигурой* вершины-горизонт этот скачок сходен только отчасти (вместо *протянутого* заключительного тона – напористо *повторенный* тон и проч.). Заключительный скачок e^1-d^2 – игровая подмена поступенного спуска e^1-d^1 . Тем самым – «вызывающе» заявленная октавная цикличность шкалы, *опровергающая тяжесть тона* (ведь последняя взаимообусловлена с разомкнутой, вертикализованной конституцией шкалы). В классической европейской стилистике, по основной норме, мелодический материал муссирует смысловое/функциональное *несовпадение* тонов на расстоянии октавы (так же ориентирована фигура вершины-горизонт в ее собственном значении) и с тем вместе – *вертикализованную* конституцию шкалы, «сопротивляясь» таким образом силам гармонических тяготений, создавая последним условия для насыщенного *возобладания* над тяжестью тона, чтобы обе силы, тяжести и гармонического *возобладания* над тяжестью, сохранялись перманентно наличными. Здесь же налицо энтузиазм, (пусть лукавый отчасти) *ниспровержения* метафоры тяжести в тоне.

В музыкальных культурах, сколько-то базирующихся на тяжести тона, – каковы и европейская, и русская народная культуры, – компонент цикличности в конституции шкалы (в нашем случае, октавной цикличности) развивается и функционирует не сам по себе, но по контрасту к разомкнутой вертикализованной конституции шкалы, неизживаемой как раз в той мере, в какой неизживаема в тоне метафора тяжести. Эта вертикализованная конституция представляет шкалу, по образу и подобию физического пространства, неограниченно уходящей *вверх* (но не вниз). Отсюда, и октавная цикличность шкалы складывается как предпочтительно распространяющаяся *вверх* от данного тона. В этой связи: если уже и скачок на септиму вверх заключает элемент бунта против власти тяжести в тоне (по контрасту к европейской тонально-гармонической системе «правильного» возобладания над тяжестью), то вдвойне бунтарский смысл заключает скачок на септиму *вниз*, также встречающийся в русской песне, хотя и нечасто.

40.

Плач невестки сирой. Плакала Т. Лебедева.¹⁾

1. Роды-матери, мо-я ма-тушка, 2. Зароды-матери-на горьку - то, не-сташь-ню!

Обратим внимание: на скачке c^2-d^1 вокальное интонирование нивелируется или аннулируется в пользу говорного или даже общезвукового (см. в тексте плача примечание к данному скачку) – в пользу паллиативной *инструментализации* тона, таким образом. Сюда же: от первого куплета ко второму артикуляция, ритмика, синтаксис на участке нисходящих скачков варьируются с прихотливостью, подразумевающей компонент даже *ударной* инструментализации тона.

В новгородской песне «Пошла наша Дуня // На Марково в гости» припев: «Вирвирьены, бирвирши, // Шерхи верхи, матыши, // Шишматы свiry вьюры, // Тфирушки в дудки, // Тфирушки в рог, // Тфирушки в тонкий голосок»³. Припев называет музыкальные инструменты (свирель, дудка, рог) и сам заключает очевидное звукоподражание инструментализму. Но важно, что текст не вполне «абстрактный», наряду с звукоподражанием, он сохраняет контакты (лексические, грам-

¹ Хор имени Пятницкого. Тридцать русских народных песен. Запись Вл. Захарова, редакция текстов и примечания П.М. Казьмина. М., 1939.

² Скачок на «ре» почти проговаривается (с рыданиями), иногда после «ре» – плач (примечание П.М. Казьмина – А.А.).

³ А.И. Соболевский. Великорусские народные песни, т. VII, № 18, с. 27–28. С.-Петербург, 1902. Этот припев повторяется после каждых двух стихов основного текста (всего стихов – тридцать восемь).

матические) и с «осмысленной» словесной речью – с текстами «подлинной» вокализации: припев провоцирует и *само пение* – «по примеру инструментализма» – к восстанию против наличного миронорядка, против власти тяжести в тоне. Глумливое «тфирушки» предлагается осуществлять не только дудкам и рогу, но в заключении – и тонкому голоску!

В этой связи, вернемся к примерам 8 и 9. Вопреки «инструментальному» содержанию словесного текста, музыкальный материал этих песен, да и фонетический словесный рисунок, – не инструментальные. Оба образца – безусловные *песни*. Искушение вокала инструментализмом, как в «Пошла наша Дуня», для русской народной культуры – все-таки исключение. Правилom будет – при всех немаловажных и не поверхностных моментах взаимовлияния, в которые мы здесь не входим, – правилom все-таки будет *поляризация* музыкального тона русской культуры на полюса вокальный и инструментальный.

И однако, в *pendant* к «тонкому голоску» и к бунту русского народного инструментализма против власти тяжести в тоне (к бунту/*забвению* этой власти, и следовательно – к «забвению» тоновой *вертикали*), «у наших крестьян «толстый голос» называется высоким, а «тонкий» – низким»¹. Сюда же: «в народе нередко «подголоском» называется только *верхний* голос, выделяющийся разными украшения (курсив наш – А.А.)»². И т.п.

¹ В.Н. Всеволодский-Гернгросс. Теория интонации, с. 34. Петербург, 1922.

² Линева, указ, соч., выпуск первый, с. IV. Здесь же (с. XXVIII) Линева передает еще одно выражение «знатоков песен из народа»: «В старину на подголоски поднимали; как вознесут, так заслушанье». «Подголосок» здесь работает двояко: *сообразно* своему буквальному значению «под»-голоска, а вместе с тем, и *вопреки* ему. Подголоски «поднимают» основной напев (располагаясь снизу, следовательно), но и образуют все вместе, с напевом, песенный купол, окружая напев со всех сторон и даже выразительней всего – сверху. (Совершенно то же ощущение, но уже как общая характеристика русской песни, безотносительно к «частностям»), передает еще одно выражение, приводимое Е. Линевой во втором выпуске ее работы, 1909 года: «Песня то в воздушех как воздымается».)

Дополнение 2. Советская массовая песня

Повторим основное положение нашей работы: характеристический момент европейского музыкального тона, сердцевины и прообраза европейской музыкальной культуры, – его метафорическая телесная тяжесть. Отсюда, внутренне-биографическим стержнем этой культуры является биография метафоры тяжести в ее музыкальном тоне. Свидетельствами данного положения насыщены все основные линии европейской музыкально-композиционной практики, и наблюдение этих свидетельств составит, собственно говоря, содержание работы. В настоящем Дополнении как еще одно свидетельство – одновременно, по сходству и по контрасту – рассмотрим феномен *советской массовой песни*, более, чем скромный, перед лицом полуторатысячетней европейской культуры а вместе с тем, показательный в своей компактной инстинктивной органике.

Наметим общий план.

По ближайшим структурным показателям, советская песня – упрощенный и стандартизованный сколок классической (вокальной) речи XIX века: гармоническая тональность, тактовый метр, квадратная периодичность, известная структура каденций. Тем не менее, как эстетический организм, песня обнаруживает принципиальные отличия от классического вокала. Укажем их и зададимся вопросом об их происхождении. И найдем это происхождение в различной функциональности метафоры тяжести в параллелограмме метафорических сил, определяющих музыкальные тоны двух данных интонационно-стилистических систем, классики XIX века и советской песни, коротко – в различной конституции их музыкальных тонов. Осознание, в чем конкретно заключается данное различие, позволяет, в свою очередь, обнаружить различия структурные, в некоторых случаях, демонстративно яркис и однако, сами по себе, – ускользающие от наблюдения вследствие органической обусловленности каждой структуры в своей стилистике. В итоге, структурные показатели класси-

264

ческого квадратного периода оказываются коррелятивны функциональности метафоры тяжести в классическом музыкальном тоне, а структурные показатели песенного периода – функциональности тяжести в песенном тоне. Действенность музыкального тона как регулятора всей взаимообусловленной системы структурных норм стиля обнаруживается одновременно и сцепленно на материале двух родственных, но и принципиально несовпадающих стилистических сред. Таков общий план. Обратимся к его реализации и рассмотрим различия в эстетической конституции классического и песенного вокала.

1. Известно, что одна и та же эстетическая речь способна по-разному открываться на разных этапах биографии и бытийного опыта – как отдельного человека, так и общества в целом. Опера «Евгений Онегин» для семнадцатилетнего и семидесятилетнего слушателя или в конце XIX и в конце XX века – это разные оперы. Данное свойство налицо и в народной песне, и в авторской композиции, классической, в частности, *но не в массовой песне*: последняя звучит одинаково для всех возрастов и к историческому времени не адаптируется, всегда оставаясь голосом и манифестом единственного «своего» времени.

2. Эстетическая физиономия массовой песни недвусмысленно различается от физиономии классической вокальной пьесы – само по себе, это положение доказательств не требует. Но обратим внимание, что различие не характеризуется в данном случае ни уровнем сложности речевых структур, ни уровнем «серьезности» содержания, ни уровнем эстетической значительности. Имеются пьесы классического репертуара или учебного репертуара для начинающих, выполненные в самых простых тонально-гармонических структурах, имеются подражательные пьесы, далеко уступающие лучшим образцам массовой песни в эстетической значимости, – во всех случаях, тем не менее, сама по себе принадлежность таких пьес «серьезному» роду музыки остается непоколебленной. Что же так действительно поляризует массовую песню от «серьезной» музыки? Почему с первых тактов какого-нибудь «Зайчика» всякий уверенно скажет, что это – учебная разновидность «серьезной» музыки, а с первых тактов песни «Священная война», «марсельезы XX века», так же уверенно скажет, что это – массовая песня, по расхожей номенклатуре, музыка «легкая»?

3. Любая эстетически-активная речь заключает установку на сплочение аудитории. Но в (классической) речи «серьезного» рода эта установка присутствует как один из компонентов смысловой

амальгамы и в частности – наряду с противоположной, охранительной установкой речи на сбережение своих смыслов (хрестоматийный пример: «обманчивая простота» Пушкина). Отсюда – потенциал эстетической речи по-разному открываться разным био-культурным возрастам и эпохам (см. выше). Напротив, в песне установка на сплочение – не один из стимулов, а стимул исходный и определяющий, тогда как охранительного стимула песня и не знает. Песня необманчиво доступна, ей характеристична изначальная, инстинктивно-творческая – отнюдь не рационально-конъюнктурная – установка на всеобщий незамедлительный отклик, на безусловное сплочение аудитории ею предлагаемым жизненным чувством.

4. Общеизвестная музыкально-стилистическая эволюция XIX–XX в.в. заключается в постепенном усложнении тонально-гармонической «грамматики» на протяжении XIX века, а с началом XX века – и в отказе от нее как необходимо и безусловно господствующей. Согласно «серьезной» композиционной практике, в XX веке эстетически-первичная музыкальная речь не может всецело базироваться на данной грамматике. Отсюда, сама возможность феномена массовой советской песни, – при несомненной органической, вне-конъюнктурной *природе* ее и одновременно – всецелой опоре на простые формы этой грамматики, – требует разъяснений.

5. Глубоко контрастны в эстетической конституции классического вокала и песни *соотношение словесного и собственно-музыкального компонентов*.

Предпосылка классического вокала – представление о двух независимых и себедовлеющих художественно-речевых системах, литературной и музыкальной, стоящих, первая – за словесным, вторая – за музыкальными компонентами вокальной речи. Сообразно, словесному и вне-словесному компонентам классической композиции свойственна, каждому, значительная *автономия*. Наличие романса на известный текст не препятствует ни самостоятельному существованию литературного первоисточника, ни его повторному вокальному претворению¹. Распространены инструментальные транскрипции во-

¹ Менее очевиден вопрос об эстетической природе оперного либретто, текста кантаты, оратории и т.д. Но и в этом материале его собственная эстетическая неполнозначность безусловна только фактически, *природа* же его – двойственная, тяготеющая заключать элемент себедовления. Сошлемся на постоянное и многообразное происхождение данного материала из наличных литературных образов: претворение образов и положений, уже проработанных (*формованных*) мировой литературной традицией.

кальных пьес и вокальные – инструментальных. Эта вековая практика представляется само собой разумеющейся. Однако, обращаясь к песне, мы находим совершенно иное положение вещей.

Песенный текст, существующий независимо и наряду со своей песней (как стихотворение Пушкина – наряду с романсом Глинки), – редкое исключение. Обычно текст песни растворяется в ней, сливается с ней свою судьбу и бытование, а текст, в котором слишком выражена его литературная самостоятельность, не становится текстом песни. Песенному жанру требуется, чтобы текст *нуждался* в песенном претворении, а не допускал его, но это и значит, что такой текст не будет продолжать самостоятельную жизнь (а в частности, не послужит текстом других песен). Поэтому пронизательна известная мысль, что только в отношении «серьезной» вокальной пьесы допустимо говорить о сильном сочинении, созданном на слабый текст, а о песне этого никогда сказать нельзя: текст хорошей песни это хороший песенный текст. Поэтому же, при всей видимой простоте, достоинства/недостатки песенного текста невозможно определить набором структурных показателей – невозможно так же, как у поэтического текста, хотя и по другой причине: здесь, в песне, достоинства и недостатки уходят в глубину взаимодействия текста с музыкальным компонентом песни.

И так же, как текст, никакая самая лучшая песенная мелодия не живет вне текста, сама по себе¹.

(Неизменная практика классического вокала – создание музыкального текста к наличному словесному. А практика массовой песни – более или менее равноправное создание музыкального текста к наличному словесному либо словесного – к наличному музыкальному либо совместное параллельное создание их. Появление словесного и музыкального текстов классической пьесы, «несимметрично», а массовой песни – (почти) «симметрично», симметризовано сравнительно с классической композиционной практикой.)

Таким образом, в противоположность классическому вокалу, предпосылкой песни является *несебедование* ее словесного и собствен-

¹ Мы говорим о *самостоятельном* существовании музыкального материала песни. Иное дело, если материал песни введен в контекст другой музыкальной речи (песня «Слушай» в 1-й части 11-й симфонии Шостаковича и т.п.) – это, понятно, новый феномен, лежащий в стороне от нашей темы. Что касается попури на мелодии известных песен, они обычно оказывались сочинениями «к случаю» и как художественный вид не достигают самоопределения.

но-музыкального компонентов. Здесь оба компонента принципиально незамкнуты, открыты, каждый, для восприятия другого, словесный компонент – музыкального, музыкальный – словесного. Их взаимная необходимость может принимать гибкие и косвенные формы (например, в советское время – в радиопозывных или в музыкальной заставке, радио- или телепередачи, образованной из песни), но так или иначе, она всегда налицо.

6. Косвенным, но немаловажным свидетельством эстетического «несовпадения» массовой песни с «серьезным» вокалом является *обособленность песенного творческого дара* (интересующего нас здесь в первую очередь *композиторского дара*, но и стихотворного также). Если совмещение в одном лице одаренности к композициям вокальным и инструментальным, сольным, ансамблевым и оркестровым хотя не обязательно, но нормально, то совмещение одаренности к массовой песне и к серьезному вокалу, несмотря на единичные примеры, всегда было исключением. И не менее фактического положения вещей, важно осязательное качественное различие двух видов композиционной активности и чуткости, одного – порождающего «серьезную» вокальную речь, и другого, порождающего песню.

Таков ряд различий. Прежде, чем продолжать, расширим, в уместных пределах, изучаемый репертуар.

Стилевыми предшественниками («предками») советской массовой песни являются, как известно революционная песня рубежа XIX–XX в.в., а затем, в разной мере, – демократическая городская песня и романс XIX века и популярная авторская музыка XIX века (оперетта, вальс)¹. Все данное направление в целом принято обозначать как «легкую» (легкодоступную) музыку, и мы сохраним это выражение, не только в силу его укорененности, но и потому что в дальнейшем усмотрим в нем кардинальное интонационное содержание. Указанные выше различия с «серьезным» вокалом в разной, но немалой степени относятся ко всему репертуару легкой музыки. Каким образом во второй половине, даже последней четверти XIX века простые тонально-гармонические структуры оказались уместны как грамматическая основа значительных музыкально-речевых ценностей, тогда как они уже не могли быть уместны в этом качестве в музыке «серьезной»? Каким образом эстетическая существенность в одних слу-

¹ Наша генеалогия советской песни неполна, но задача настоящего Дополнения и не требует ее полноты.

чаях – в «легкой» музыке, в вальсе И. Штрауса – способна сочетаться с установкой на максимальную беспрепятственную доступность, тогда как в других случаях – неспособна? И т.д.

С чем связаны указанные (и иные) различия в эстетике песни и классического «серьезного» вокала? И прежде всего: какова *природа* этих различий? Природа различий – *формальная*. Оставаясь в пределах содержания, как такового, никоим образом нельзя понять, что вышеупомянутый символический «Зайчик» серьезнее «Священной войны». Напротив, сколько-то строго придерживаясь плана содержания, мы непременно должны будем признать, что «Священная война» – серьезнее. Но в эстетической речи ее содержание, *как таковое* – абстракция, фактический продукт эстетической речи – содержание *уже-формованное*, а сообразно – взятое в тех, только тех и всех тех, аспектах и гранях, которые, на основе известного формального модуса, приведены здесь к смысловому себедовлению (гл. 3, п. 1). И только в этом преображенном качестве содержание «Зайчика» – «серьезное», а «Священной войны» – «легкое». В «Зайчике», независимо от ценности конкретной пьесы, по родовой эстетической принадлежности, генетически-«серьезен» формальный модус и им претворяемый аспект содержания, а в «Священной войне», по ее родовой принадлежности, они – «легкие».

Одна иллюстрация.

Песня «Красная Армия всех сильней» – классика советской песни. Припев песни, по структуре, – 8-тактный период из двух 4-тактных предложений.

Второе предложение мелодически-близко совпадает со вторым предложением рефрена в рондо 8-й («Патетической») сонаты Бетховена. Сравним мелодический материал рефрена сонаты и припева песни:

«Красная Армия всех сильней». Обработка А. В. Александрова. Припев.

В темпе марша

Музыкальный фрагмент припева песни «Красная Армия всех сильней». Записан на нотном стане с ключом 2/4 и тональностью G-бемоль мажор. Темп «В темпе марша». Динамика *f*. Маркировка *cresc.* указывает на нарастающую динамику. Текст под нотами: «Тык пусть же Крас-на-я сжи-ма-ет Вла-ет-но свой штык мо-зо-ли-стой ру-кой и все дол-ж-».

А. Бетховен. Соната для ф-п №8 (Патетическая). Рондо.

Музыкальный фрагмент рондо из 8-й («Патетической») сонаты Бетховена. Записан на нотном стане с ключом 2/4 и тональностью G-бемоль мажор. Темп *Allegro*. Фрагмент мелодически совпадает со вторым предложением припева песни.

ПЫ-МЫТ МЯ-У-ОБЪР-ЖИ-МО КД-ТИ В ПО-СЛАД-НИИ СМЕРТ-НЫЙ БОМ.

В обоих образцах мелодический голос в первом предложении восходит от I ступени к V. Затем следует второе предложение, весьма сходное в рефрене рондо и в припеве песни: в начале т. 5 достигается мелодическая вершина периода, VI ступень, и на протяжении т.т. 5-8 линия скрытого голоса поступенно спускается к I ступени, тонике¹. Этот-то спуск и призван осуществить формирование периода, превратить его в себедовлеющее целое, не требующее (даже не допускающее) продолжения. И что же? В припеве песни данный спуск, в самом деле, восполняет припев до смыслового целого. А в рефрене рондо «тот же самый» спуск, даже и повторенный (т.т. 9–12, меняется только фактурно-фигуративное изложение), оказывается совершенно *недостаточен* в задаче формования. Мало того, что за ним следует еще 6-тактный отрезок-дополнение (т.т. 12–17), но на протяжении этого отрезка выясняется, что *спуск* от VI ступени к тонике и вообще несостоятелен в данном случае в качестве режима итогового формования, и последний находится как метрически (синкопы) и мелодически осложненное *восхождение* к верхней тонике (VIII ступень). Такова разность формальных задач, — соответственно, высекаемых граней содержания, — которые ставит перед собой массовая песня и «серьезная» пьеса.

Эстетическая конституция массовой песни (шире, «легкой» музыки, но реализуемая в песне с почти абсолютной чистотой) сформировалась на пересечении двух факторов, одного, характеристического музыкальной речи в целом, и другого, характеристического собственно песне («легкой» музыке).

Первый фактор: особенная слитность формы и содержания в музыкальном искусстве (вследствие его *вне-понятийности*) — такая, которой не знают ни словесные, ни изобразительные искусства (гл. 3, п. 2).

Второй фактор — указанная выше всецелая установка песни на сплочение аудитории, эстетически совпадающая с установкой на формальную простоту речи, экономию и стандартизацию формирующих механизмов.

¹ В припеве, строже говоря, *скрытый* голос (as^1-g^1) в т.т. 7–8 перехватывается и сменяется *явным* голосом ($g^1-f^1-es^1-d^1-c^1$).

В силу особенной слитности формы и содержания, формальная стандартизация в музыке, *предоставленной самой себе*, необходимо вела бы к тавтологической ограниченности также и содержания и в итоге – к неудовлетворительности эстетического результата. Содержание не обогащало бы форму, а обеднялось бы вместе с ней. Поэтому музыкальная речь стандартизованных формальных механизмов, – «легкая» музыка, – исторически образуясь, должна была искать и принять в себя внемusыкальный компонент, чтобы новый род эстетической речи обладал большей взаимной свободой формы и содержания, чем это возможно в границах собственно музыки. Таким естественным внемusыкальным компонентом стала понятийность с ее главным носителем – словом.

Выше мы сказали, что песне (шире, «легкой» музыке) в условиях XX века оказалась доступной – уже недоступная «серьезной» музыке – опора на простые формы тонально-гармонической речи. Теперь мы скажем по-другому: тонально-гармоническая интонационность массовой песни («легкой» музыки) – такая же иллюзия, как и литературное себедовление стихотворных песенных текстов (см. выше). Простая тонально-гармоническая речь оказалась уместной в XX веке не «как таковая», а только и именно в качестве среды, преобразующей понятийность (слова), переводящей понятийность в новое «агрегатное состояние», в новую жизнь, – в отличие от принципиально внемusыкального смысла тонально-гармонической интонационности в классической стилистике XVIII–XIX в.в.

Отсюда ясно, что интонационность массовой песни должна принципиально разниться от тонально-гармонической, как разнятся их исторические роли: тонально-гармоническая речь впервые в европейской истории вполне освободила музыку от необходимой связанности со словом, а интонационность песни по-новому восстановила эту связанность. Наша следующая и главная цель – рассмотреть природу этого интонационного различия песни от «серьезной» тонально-гармонической речи. Следовательно, рассмотреть различие в конституции (метафорике) их музыкальных тонов.

Положение о необходимой связанности «легкой» музыки (*европейского корня*) с понятием и словом противоречит как будто наличию *инструментальных жанров* легкой музыки. Два слова в этой связи¹.

¹ Еще раз: и в «легкой» музыке (как в «серьезной») мы ограничиваемся репертуаром *европейской* интонационной генетики. Джазовых направлений, с их внеевропейскими интонационными элементами и развитым инструментализмом, мы не касаемся.

Инструментальной легкой музыке, как и вокальной, необходима качественно более резкая, чем «серьезной», фиксация идеологического и сюжетного, а в последнем счете – *понятийного* контекста. Инструментальная легкая музыка по основному положению вещей всегда *утилитарно-жанровая*. Самый популярный вальс Шопена, Чайковского или Лядова эстетически ориентирован, чтобы его *слушать* (в порядке известного эстетического компромисса, – *смотреть* его сценическое претворение), но вальс, принадлежащий к роду *легкой* музыки, как бы ни был развит, ориентирован, чтобы его *танцевать*, марш – чтобы под него *шагать*, и т.д. Утилитарное бытование так насыщает инструментальную легкую музыку потенциалом *понятийности*, шлифованным общественной практикой и культурной традицией, что отсутствие словесного текста здесь – как «прием умолчания». Вокальные композиции не знают этой изошренности умолчания, *понятийность* возбуждается в них самым непосредственным и действенным образом, словом, поэтому вокальных композиций в легкой музыке – безусловное большинство, их доля и эстетический удельный вес здесь вне сравнения выше, чем в классике XVIII–XIX в. в.

Обратимся к основной задаче: характеристике и сопоставлению музыкальных тонов классической речи и песенной.

Музыкальный тон классического (зрелого гомофонно-гармонического) стиля диалектически-двойствен. Он, а вместе с тем и вся интонационность стиля, определяется взаимодействием двух метафор: а) метафоры массы тона (гл.2) и б) действующей между тонами системы метафорических сил тонально-гармонического взаимодействия.

Среди свойств, восходящих к первой метафоре, массе тоне, для европейской музыкальной культуры первостепенное значение имеет свойство тяжести музыкального тона, т.е. действующая в *телесно-оформленном* тоне потребность *спуска*. Иногда эту потребность объясняют утомлением голосовых связок, но это объяснение неверно: эстетически значимая потребность *спуска* есть свойство (музыкального) *тона* (гл. 1, п. 2), а не вообще произносимого звука, она возникает в тоне *сразу* и в дальнейшем, по мере дления тона и утомления голосового аппарата, не нарастает. Наоборот, физиологическим утомлением она искажается.

Отсюда не следует, конечно, что формирование метафоры массы и ее функционирование *безразличны* к физиологии звукопорождения. Но поскольку данная метафора в ее не зачаточных и хаотических, а систематически культивированных формах – феномен эстетической культуры, постольку эстетизованы и все основные моменты взаимодействия ее с (физиологическими) процессами в голосовых связках. Так, интонируя мелодическую вершину, я, в сущности, напрягаю связки *более, чем необходимо*, чтобы этими, почти боле-

выми, ощущениями утвердить в себе и в качествах своего интонирования напряженность вершины. Таким образом, я не потому стремлюсь опустить тон, что у меня напряжены связки, а, скорее, наоборот: я напрягаю связки, чтобы и с этой стороны мотивировать потребность опустить тон, – мотивировать *тяжесть* тона и феномен звуковой *высоты*. И т.п.

Будучи ответственной за столь всеобщие – а для европейской музыкальной культуры решающие – феномены, как звуковое *движение* и звуковая *тяжесть* (т.е. *высота*), метафора массы в настоящем ее понимании не совпадает с теми явлениями фактуры, регистра, тембра, которые обычно подразумевают, говоря о «массивности» конкретной музыкальной речи. Эти последние представления о массивности как факторе локально-образном и, так сказать, иллюзорном – в противоположность «объективному» фактору тонально-гармонических взаимодействий – порождены эстетикой классической культуры и определенной функциональностью метафоры массы в интонационной системе этой культуры. Мы же понимаем здесь массу и тяжесть тона как универсальные феномены европейской музыкальной культуры, актуальные в ней неизменно, прямо или от противного, – будь то низкий регистр или высокий, быстрое движение или медленное, «прозрачная» фактура или «грузная». Достаточно указать на общую закономерность, отстоявшую себя даже в диалектической интонационности гомофонно-гармонической эпохи: преимущественное завершение мелодической линии в *нижней* части диапазона, вытекающее из тяжести музыкальных звуков и, следовательно, актуальности *высоты* в них (отнюдь не сводимой к их акустической *частоте*).

Диалектика классической речи коренится в том, что две названные метафорические силы – масса (тяжесть) тона и тонально-гармоническое взаимодействие тонов – *противоречат друг другу*. Тяжесть, действуя «сверху вниз», стремится наделить каждый звук музыкальной шкалы, а в частности, каждый звук конкретной музыкально-интонационной системы (конкретного лада), своей особенной функциональностью – возбуждает *функционально-разомкнутую* вертикальную ориентацию шкалы. Напротив, силы тонально-гармонического сцепления стремятся к уничтожению вертикальной ориентации, к замене ее *циклически-замкнутым*, чуждым физическому пространству строением шкалы, основанным на функциональном тождестве звуков на расстоянии октавы. Баланс этих устремлений определяется как итоговое возобладание сил тонально-гармонических: всякое формование связано здесь, так или иначе, с утверждением тонально-гармонической иерархии и ей имманентных структур – равномерной акцентности, квадратности, синтаксиса суммирования и т.д. Но содержательность, глубина, напряженность этого тонально-гар-

монического формирования неотделима от того, что оно постоянно живет и становится «в поле силы тяжести» – в напряженных, конфликтно-благодетельных отношениях с массой/тяжестью тона в ее неисчислимых повсеместных проявлениях¹.

Таково содержание уже исходного формулирующего импульса тонально-гармонической системы, автентического (вводнотонового) тяготения – первоэлемента музыкально-транспонированной *победы над тяжестью*. И, начиная с этого первоэлемента, вплоть до массивной архитектоники симфонического цикла, классический стиль утверждает силы тонального сцепления через повсеместную культивацию тоновой массы (тяжести) как оппонирующей среды, необходимой для содержательности тонально-гармонического формирования. Тяжесть тона здесь – неуловимый Протей, который непрерывно побеждается и непрерывно вновь возрождается. Сопrotивление тоновой массы привносит плоть и содержание в психически-полые формы гармонических тяготений.

Переходим к музыкальному тону песни, очевидно родственному вышеописанному классическому тону (производному от этого последнего).

Какое преобразование классического тона могло дать песне требуемую ею стандартизацию формующих механизмов? Принимая во внимание, что порождает непредсказуемое богатство гомофонно-гармонического формирования, находим естественный ответ: сниженная активность культивации массы/тяжести тона, его телесных свойств. В песенном музыкальном тоне свойство массы удержано настолько, насколько это необходимо для эффективности тонально-гармонических сил (радикальная атрофия массы в тоне была бы губительна и для этих последних: они лишились бы своей генетической предпосылки). Но вместе с тем, массивность в песенном тоне нивелирована так, чтобы тональные силы возобладали не в конечном счете, не двойственно-богато, а заведомо и повсеместно. Этот неуловимый баланс удержания массы в тоне и ее атрофии делает песенный тон живым, а не рационально-мертвым. Власть над этим балансом яви-

¹ В данной связи тонально-гармоническая речевая система исторически формировалась, прежде всего в *гармоническом миноре* – от Монтеверди к Баху, Глюку, Моцарту. Гармонический минор характерен как раз столкновением обоих начал – тяжести тона, сгущенной в III и VI ступенях, и восходящего тяготения, сгущенного в VII ступени – и итоговим преодолением первого начала вторым. Здесь – «драматический» или «трагический» смысловой потенциал этого лада.

лась основой песенного композиторского дара. В сравнении с гомофонно-гармонической «серьезной», легкая музыка, таким образом, это и в самом деле *легкая* музыка – музыкальная речь, выросшая на основе гармонически-нивелированного свойства тяжести в классическом музыкальном тоне.

Итак, в песне – шире, в легкой музыке – силы тонального сцепления действуют уже не в среде упругого контрдействия, а в среде весьма разреженной. Тем самым, исчезает главное, что в «серьезной» музыке ведет к растяжениям или усечениям, вообще – к любым напряжениям (мелодическим, гармоническим) и деформациям в формующих процессах. Лишенная этого сопротивления среды, формующая активность тонально-гармонических отношений расходуется теперь «вхолостую», формирование, «предоставленное себе самому», себя не удовлетворяет, нарушается равновесие формующего и содержательного начал, рождается потребность в инородном содержательном элементе, который, в верных пределах, внес бы сопротивление среды, оправдал формующую энергию, принял на себя ее излишки. Таким началом явилась для легкой музыки в целом – понятность, а в частности для песни – стихотворный текст. Будучи привнесен в разреженную интонационную среду, этот текст взаимодействует с ней не так, как в «серьезном» вокале, где он привносится в среду себеудовлетворяющую. Словесный текст (который и сам не должен докучать себе) вступает с музыкальным текстом в «химическую реакцию», в результате которой ни один из них уже не мыслится без другого.

Обратимся к структурным особенностям песенного музыкального стиля – в них указанная интонационность реализует и обнаруживает себя.

По естественному положению вещей, культивация тяжести тона сказывается в обостренных чувствованиях «верха» и «низа». В классической речи сложилась целая система мелодических рисунков, возбуждающих звуковую вертикаль в условиях ее преодоления тонально-гармоническими силами. В типическом случае это продвижение вверх в тесном диапазоне, так или иначе осложненное противоходами. В таких рисунках «звучит» трудоемкость восхождения, власть «звуковой гравитации», богатое интонационное единоборство с ней. Такова, в значительной своей части, классическая культура опеваний, предъёмов, нисходящих задержаний в восхождении и проч. Восходящее секвенцирование распространяет ту же технику на большие пространства.

В песенной мелодике данная культура радикально ограничена. Тематический насыщенные опевания, тем более секвентные цепи таких опеваний, встречаются редко. Песне, напротив, свойственно понимание шкалы как защищенного (тонально-гармоническими силами) от «слепой» власти тоновой тяжести, заранее обжитого и упорядоченного поля деятельности. Начальные мотивы и фразы песни часто и легко захватывают диапазон квинты и более, движением, близким к прямолинейному. Распространены движения по звукам трезвучия, а принципиальный момент тонально-гармонической системы состоит как раз в том, что в пределах одной гармонии резко снижается активность тоновой массы (тяжести) и актуальность «верха-низа». Трезвучие становится замкнутым микрокосмом, в котором действуют собственные законы и ослаблены законы «внешней» шкалы. Разумеется, и «серьезная» гомофонно-гармоническая мелодика знает немало случаев движения по звукам трезвучия. Однако, здесь это движение функционирует обычно как момент острого соблазна освобождения от тяжести, сейчас же отрезвляемого ее сильным вмешательством, а в песенной мелодике смещения по трезвучию не требуют «отрезвления», мелодическая линия продолжает радоваться свободному владению шкалой («Наш паровоз», «Песня о веселом ветре» И. Дунаевского, «Ленинские горы» Ю. Милютина, «Мы – люди большого полета» Б. Мокроусова).

Мелодический скачок в «серьезной» музыке бывает большей частью восходящим и оформляется как преодолевающий тяжесть тона (всевозможные «разбеги», мелизмы и т.п. вводящие нижний звук скачка). С преодолением тяжести связана и нормативная *ямбичность* гомофонно-гармонического скачка: метрическое преобладание верхнего звука выявляет итоговое преобладание сил тонально-гармонического сцепления над тяжестью тона. В песенной мелодике сплошь и рядом, нивелированы все данные моменты – и восходящее направление скачка, и его ямбически-результативная организация в целом. Песенный скачок, напротив, декларирует свою неконфликтность, отсутствие препятствий к его выполнению, свободу распоряжения тонально-координированной шкалой. Таковы начальные скачки в «Марше энтузиастов» Дунаевского – хорейские, без затактовых фигур, они радуются свободному, гимнастически-уверенному владению шкалой. И в «Вечере на рейде» Соловьева-Седого или в «Сормовской лирической» Мокроусова организация скачков несходна с таковой в «серьезной» вокальной речи (отсутствие фигур разбега, нисходящее секвен-

цирование на скачках, иная техника заполнения скачка), и исходным моментом отличий служит как раз нивелированность конфликта тонально-гармонических сил с тяжестью тона. Именно этот момент позволяет увидеть совокупность отличий как *систему* отличий.

В «серьезной» речи тематически значимые продвижения редко бывают прямолинейными, а будучи, прямолинейными, редко бывают ритмически ровными: ровное и прямолинейное поступенное движение (или близкое к нему) подразумевает «абстрактность» вертикали. В песне такие движения встречаются много чаще, и сама их структура вновь выдаст сниженную активность тоновой тяжести: восходящие движения нередко так и завершаются верхним звуком, а не отходят назад, как это свойственно «серьезным» образцам в знак трудоемкости восхождения и двигательной неустойчивости самого верхнего звука, а нисходящие движения часто прямо завершаются нижним звуком, без его опевания снизу в знак развившейся инерции падения, которую для оформленности интонации следует погасить («Мы – кузнецы», «Смело мы в бой пойдем», «За дальнею околицей» Н. Будашкина, «Летите, голуби» И. Дунаевского, «Песня о встрече» Д. Шостаковича).

Заметим еще нехарактерность *встречного движения голосов* в песне – ни в сопровождении, ни в хоровой фактуре. Между тем, в «серьезных» образцах противодвижение голосов, особенно спуск в нижнем голосе при восхождении мелодии, резко активизирует «гравитационное поле», в котором живет мелодическая линия.

Несколько слов о диапазоне песенной мелодии и характере его освоения.

Стилистически-нормативный диапазон мелодической линии, как в гомофонно-гармонической речи, так и в песне – октава, в обоих случаях данная норма обусловлена октавной циклическостью господствующих тонально-гармонических сил. Но в гомофонно-гармонической речи это основное положение вещей складывается в условиях активности тоновой тяжести, силы не циклической, и в результате из всех возможных способов освоения октавы в качестве нормативного избирается способ, наиболее сближающий звуковую вертикаль с ее реальным пространственным прообразом: развитие вверх от нижнего устоя и возвращение к нему – устои «нижний» и «верхний» оказываются архитектурно неравноправны. А в песне, в меру пассивности массы в тоне, господство циклическости в функциональной организации шкалы продвигается дальше: октавный диапазон мелодичес-

кой линии образуется здесь скорее, звуками V ступени (а не тоники). Тоника стремится занять центральное положение и обеспечить равноправие восхождения и спуска также и в плане архитектоники целого (припев «Интернационала», «Священная война» А.Александрова, «Песня о встечном» Д. Шостаковича)¹.

Функциональное равноправие восхождения и спуска сказывается и в тех случаях, когда октавный диапазон песенной мелодии образуется звуками тоники: здесь песня заметно ослабляет положение о преимущественном завершении *нижней* тоникой («Смело, товарищи, в ногу», «Наш паровоз»).

Наконец, если звуковысотное развитие ограничено соседними тоническими звуками и завершается *нижним* из них, песенная мелодия нередко развивается не снизу вверх и обратно, а либо сверху («Варшавянка», «Яблочко»), либо вне выраженной высотной динамики («Партизан Железняк» М. Блантера, «Одинокая гармонь» Б. Мокроусова, «Давай закурим» М. Табачникова, «Песня о Москве» Т. Хренникова). Нисходящая инерция без видимых усилий сменяется восхождением, которое легко возвращает инициативу обратно. «Серьезной» тонально-гармонической речи чужда эта легкость в сменах направлений внутри тематического построения. В тех же случаях, когда легкость налицо, она, нарушая стилистически-нормативный режим, все равно оказывается формой выражения этого последнего.

Из особенностей *периода* в песне ограничимся вопросом о расположении и строении *кульминации*.

Кульминация принадлежит к основным характеристикам классического периода. И собственно-музыкальное содержание «кульминации» заключается как раз в том, что здесь кульминирует противостояние тяжести тона тонально-гармоническим силам. Поэтому кульминация, по основной норме, связана с достижением наибольшей звуковой *высоты*. Поэтому же – ради сопротивления тяжести восхождению – кульминация смещена во вторую половину периода. Поэтому же здесь – фаза наивысшей активности той мелодической техники, актуализующей тяжесть тона, о которой выше шла речь (опевания, задержания, мелодические торможения в звеньях восходящей секвенции и т.п.). В кульминации весь данный арсенал усугубляется арсеналом «осложнений в третьей четверти»: мотивными дроблениями, нарушениями метроритмической инерции, гармоническими сдвигами.

¹ Сходство с организацией архаических гипо-ладов, конечно, совершенно внешнее.

Песенный период этого кульминационного комплекса как нормы – *не знает*. Мелодическая вершина здесь достигается обычно уравновешенными, свободными и широкими движениями («Смело, товарищи, в ногу», «Смело мы в бой пойдем», «Прощание» Дм. Покраса) и нормативно располагается *в центре* периода («По долинами и по взгорьям», «Орленок» В. Белого; «Катюша» М. Блантера, его же «До свиданья, города и хаты» и «Пшеница золотая», «Любимый город» Н. Богословского, марш из «Веселых ребят» и «Как много девушек хороших» И. Дунаевского, «Ой, туманы мои» В. Захарова, «Песня о тачанке» К. Листова, «То не тучи, грозвые облака» Дан. и Дм. Покрасс).

Эта особенность песенной стилистики, будучи сопоставлена с основными типами мелодической архитектуры в истории европейской музыки, оказывается своеобразным заключительным звеном, приводящим все типы в систему, именно, она указывает, что фактором, определяющим тип мелодического становления в каждую данную музыкальную эпоху, является функциональность тяжести в музыкальном тоне этой эпохи.

Почему в *архаическом* напеве его вершина смещена к началу? – Потому что в звуке архаического напева функционально господствует тяжесть (действующая вниз), и основной объем напева расходуется на ее формование. Это формование предполагает «обуздание» господствующей силы (нисходящей инерции) с одновременным «подчинением» ей, эстетическим осознанием ее необходимости и благотворности, и потому требует, чтобы архитектурным стержнем линии был *спуск*.

Почему в *классической* мелодии вершина (кульминация) смещена к концу? – Потому что здесь господствуют тонально-гармонические силы возобладания над тяжестью. Основной объем мелодической активности расходуется на формование/«обуздание» этих сил противодействующей им тяжестью, с одновременным подчинением этим силам – архитектонике разноречивого *восхождения* (в индентрированном выше рефрене финала Патетической сонаты Бетховена подразумеваемый 8-тактный прообраз разрастается до 17-такта, речи «не в силах завершиться», достичь формы, в несомненной связи с тем, что в самом квадратном прообразе мелодическая вершина смещена в *центр*, в сильную долю 5-го такта).

Песенный стиль («легкая» музыка) оказывается тем лакмусом, который наглядно удостоверяет эту решающую роль тоновой тяжести

ти в уклонениях европейской мелодической архитектоники от симметрии: стоило метафоре тяжести снизить здесь свою активность до того предела, за которым искажался бы музыкально-смысловой облик самой системы тональных тяготений, и мелодическая вершина резко сместилась к центру, архитектоника симметризовалась. Симметричный профиль песенной мелодии, итоговое «безразличие» к процессам восхождения и спуска – результат нивелировки тяжести в песенном музыкальном тоне.

Гомофонно-гармоническая кульминация песне так несвойственна, что легко получает здесь комический оттенок. В «Песенке о капитане» на словах «раз пятнадцать он тонул, погибал среди акул» Дунаевский утрирует кульминационный комплекс (вершина в 6-м такте, с отклонением в тональность субдоминанты и осложнением метроритма). Врожденная песне свобода от массивных коллизий в тоне естественно оборачивается комичностью этих коллизий в ее контексте.

Красноречивы случаи *двойственной* кульминационной архитектоники в песенном периоде.

В песне Т. Хренникова «Прощание» кульминация 16-тактного периода, тоника es^2 – в центре, на сильной доле 9-го такта, в начале 2-го предложения – согласно с нормой *песенной* стилистики (тактом раньше достигается еще более высокая ступень f^2). Но затем, в зоне «золотого сечения», на сильной доле 12-го такта, дана еще *низкая* кульминация, f^1 , как «драматургическая» вершина периода – согласно с нормой *классической* стилистики. Таким образом обнаруживается и то, что кульминация в центре обладает для песенного периода принудительностью стилистической нормы, и то, что эта норма формируется и живет в поле памяти о норме классического периода, отстаивая себя перед лицом этой последней.

В песенном периоде случаи полного (как в «Песенке о капитане») или компромиссного (как в «Прощании») смещения кульминации в зону золотого сечения звучат как *уступка* норме классического периода и следовательно, все равно оказываются своеобразной формой наличия собственной нормы центрального положения кульминации.

В *синтаксисе* песенной стилистики налицо обе классические нормы, квадратное соотношение пропорций (2+2) и структура «суммирования» (1+1+2), но избегается – хотя встречается – третья синтаксическая норма, структура «дробления с замыканием» (2+2+1+1+2). Определяющий момент этой последней структуры – смещение архитектурного центра (фазы дробления) во 2-ю половину структуры. Сходство (иногда и фактическое совпадение) со смещением

кульминации в классическом периоде – очевидно, и это, конечно, не внешнее и случайное сходство. Нессимметричная структура дробления с замыканием, как и смещенная вправо кульминация, восходят, обе, к функциональной/формальной асимметрии действующих в классическом музыкальном тоне метафорических сил – к преобладанию одной силы над другой. Песенный стиль, нивелируя эту асимметрию, нивелирует и взаимообусловленные с ней формальные и синтаксические асимметрии.

Вернемся к исходному вопросу: какой интонационный механизм изобличает нам в «Зайчике» детского репертуара его принадлежность к «серьезной» музыке, в то время, как в самой значительной песне мы все равно узнаем музыку «легкую»? – Различный модус метафоры тяжести в конституции музыкального тона. Различный склад и характер оппонирования данной метафоры метафорическим силам гармонической тональности. Указанные выше особенности песенной кульминации или синтаксиса – только наиболее заметное и итоговое проявление этого различия, а начало свое оно берет в самой природе интонативной активности и определяет характер каждого интонативного жеста. Здесь уместна аналогия с ролью тяжести в мире физического существования: эта роль останется далеко не осознанной и не оцененной, если мы ограничимся случаями, когда нам приходится иметь дело с заметными тяжестями. Основная роль и содержательное богатство силы тяжести заключается в том, что *вся* жизнь нашего существа в самых щепетильных, эфемерных, машинальных моментах проникнута взаимодействиями с нею. Так же полно обуславливается музыкальная речь (европейского корня) тем или иным модусом метафоры тяжести, характеризующим музыкальный тон данного стиля. Тот или иной модус, органически сформированный и принятый, превращает все относящиеся сюда бесчисленные интонативные чувствования и жесты в законосообразное целое. Это целое, у каждой – свое, определяет различие песенной интонационности от классической.

СОДЕРЖАНИЕ

Библиографические сокращения	4
Введение	7
Часть первая. ОБЩИЕ ПОЛОЖЕНИЯ	
Глава I. Основные понятия	
1. Предварительные замечания	14
2. Музыкальный тон	18
3. Основные положения и определения	25
Глава 2. Масса и высота тона	
1. Высота тона	32
2. Масса тона	52
3. Связь высоты и массы в тоне	65
4. Заключительные замечания	102
Глава 3. Вопросы формы и содержания	
1. Общие положения и определения	105
2. Содержание и форма в музыке. Музыкальный жанр	123
3. Кризисность музыкального формования	155
Глава 4. Проблема метра	
1. Постановка вопроса	159
2. Ритм и метр	164
3. Метр в музыке	174
4. Метр в европейской музыке. Акцентная метрическая стоимость	187
5. Неакцентная метрическая стоимость в синкопе	207
6. Неакцентная метрическая стоимость в «венгерском ритме»	213
Глава 5. Неустойчивость и напряжение	
1. Неустойчивость и напряжение	228
2. Неустойчивость. Неустойчивость в классическом стиле	232
3. Напряжение	237
4. Рост напряжения с высотой	240
Заключение	251
Дополнение 1. Русский народный инструментализм	252
Дополнение 2. Советская массовая песня	264

А. Андреев
К ИСТОРИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНТОНАЦИОННОСТИ

ООО «Дека-ВС».
140180, г. Жуковский Московской обл., Главпочта, а/я 351.
Тел. 8 (916) 180-50-90.
www.deka-bc@mail.ru

Подписано в печать 01.07.2011. Формат 60x90^{1/16}.
Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Печ. л. 17,75. Гарнитура «Таймс».
Тираж 300 экз. Заказ № 5319.

Отпечатано в ФГУП «Производственно-издательский комбинат ВИНТИ»
140010, г. Люберцы Московской обл., Октябрьский пр-т, 403
Тел. 554-21-86



ИЗДАТЕЛЬСТВО «ДЕКА-ВС»